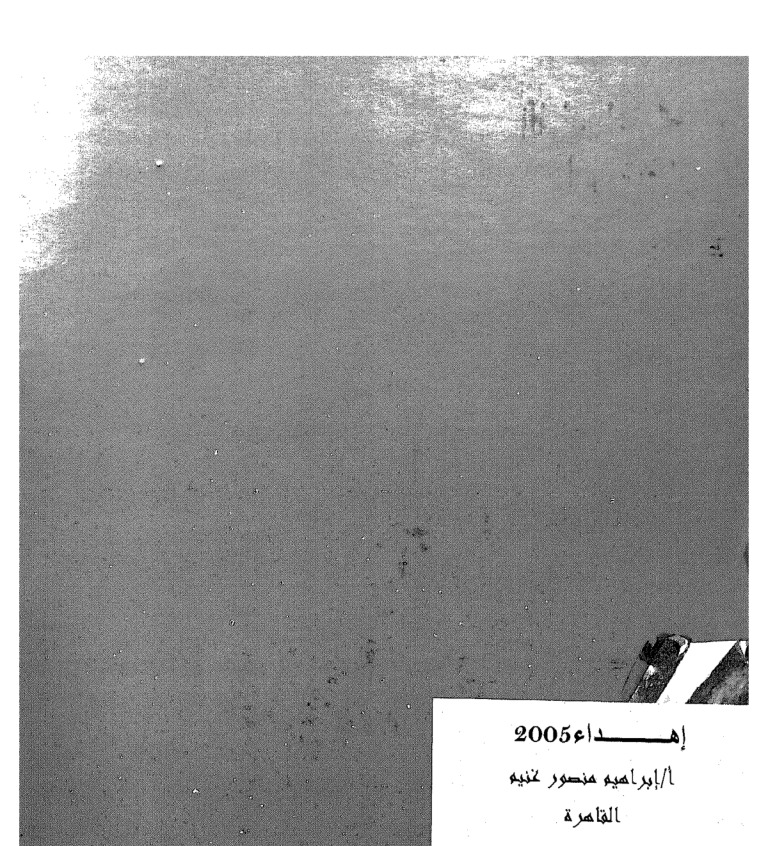
الفنان أحمد مرسى
شاعر تشكيلى

قراءة ادوار الخراط





5

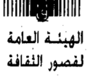


إهـــــداء 2005

أ/إبراهيم منصور غنيم

القاهرة





الهيئـة العامة
لقصور الثقافة

العـدد الخامس

يناير 1997



الفنان أحمد مرسى
شاعر تشكيلى

قــــراءة

ادوار الخـراط

شاعر تشكيلي

أحمد مرسى فنان طهراني.

وأعنى بهذا أن له أسلوبا نقيا، خالصا من شوائب كثيرة قد نجد عكارتها اليوم فى كثير من الأعمال.

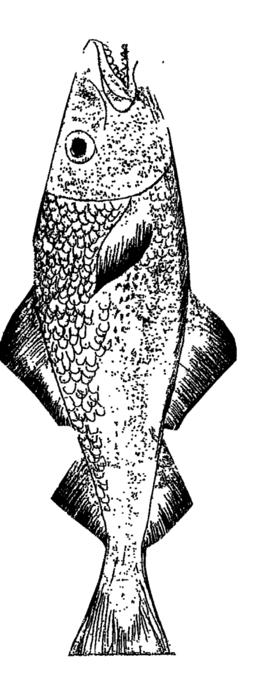
وهذا أسلوب نحن اليوم أحوج مانكون إليه، حتى نمضى على الطريق فى إنجازات المدرسة الفنية التى يسعنا أن نسميها «المدرسة المصرية» بمختلف تياراتها ومذاهبها .

لست أريد هنا أن أثير قضايا، هى فى الغالب قضايا لفظية، عن الفروق بين الأسلوب والمضمون، فإنما ذاك فى الفن، عندى، مزاج دقيق وثيق الوحدة لا انفصام بين عناصره، وهو بديهى الآن من فرط تداوله، ولكنه مع ذلك بحاجة دائما إلى إعادة توكيد وإعادة براءة الصياغة إليه.

* * *

ماهو تطور أحمد مرسى من معرضه المشترك الأول الذى أقيم فى جمعية «الآليانس» الفرنسية عام ١٩٥٤، ومعرضة الفردى الأول الذى أقيم فى أتيليه القاهرة فى ١٩٥٨، حتى الآن ؟

هناك عند هذا الفنان، بالفعل، ملامح أوخصائص ثابتة مستمرة من ناحية، وتطور، سواء فى الرؤية الفنية نفسها أوفى التكنيك، من ناحية أخرى. فمن



الملامح الثابتة، منذ البداية، انه لم يهتم أبدا بالقواعد الأكاديمية فى الفن، لم يعن بتقليد الطبيعة أوأن يعطينا«مايشبه الطبيعة»، وبالتالى كان منذ البداية يهمل قواعد المنظور مثلا، ولايلجأ إلى خدع الإنارة، وإعطاء العمق الثالث، والتجسيم، والظلال. إنه يحدد مساحات عمله بمساحات الصورة باستمرار: الطول والعرض، فقط فى داخل هذه المساحة، وبالاعتماد على اللون، والتكوين فقط يعطينا ما يريد أن «يقول». إذن فهو يومىء إلى العمق الثالث بمجرد توزيع اللون، ومساحاته، والتجاويات أوالقابلات بين الألوان، ومن تركيبات التكوين نفسه.

من الخصائص أو الملامح الثابتة أيضا استخدام رموز أدبية أوشاعرية، والعمل على ادماج هذه الرموز باللغة التشكيلية البحتة التى هى بالتحديد الألوان والمساحات والتكوين والإيقاع، إلى آخره .هذه فيما أعتقد هى المشكلة الرئيسية فى عمل أحمد مرسى .وهى مشكلة صعبة. ذلك أن المرحلة التى قطعها فى حلها مرحلة طويلة.

أما الميزة الثالثة التى يتميز بها عمله، أساسا، فهى مشكلة البحث عن الألوان الأصيلة، التى يسهم فيها مساهمة خاصة منه، أعنى ابتداع ألوان، أوالوصول الى ألوان معبرة عنه، تلتصق به هو، التصاقا حميما، وتعطى رؤياه الخاصة. وهنا، أساسا، أعتقد أن هناك تطورا ملموسا يسير جنبا الى جنب مع تطور فى التكوين أوفى تصميم اللوحة:

فى الأول كانت الألوان عنده مسطحة، من نغمة واحدة تقريبا، فيها شىء من السطوع والصفاء – والصفاء يمكن أن يكون خداعا لأنه بالضبط فيه بساطة، أوحتى الساذجة اذا شئت – لقد كانت فيها تجربة، وبحث، الأخضر مزدهر جدا، الأزرق عميق جدا، زجاجى، مثل الكريستال المطفأ – اذا أمكن أن نصفه بهذا –، والطوبى الأحمر المحروق، غامق صحيح لكن متوهج أكثر من اللزوم أحيانا. الآن الفنان قطع مرحلة أو مراحل، بعد ذلك، فالشاعرية الرقيقة الساذجة أعنى فى التلوين أوفى قوام اللون المصفى اختفت نهائيا، نجد الآن كثافة فى التلوين، مازال هناك البحث عن الألوان الخاصة الأصيلة المعبّرة عن رؤيا خاصة أصيلة، لكن فيها«هارمونية» الآن

جديدة متعددة الأصوات بدلا من الميلودى الغنائى الأحادى القديم ــ يعنى فيها تراكب، عجينتها أثقل، فيها خصوبة، وفيها طبقات عديدة مختلفة كل طبقة أو جزء من طبقة ينعكس على الطبقة التى تحته، ويعطيها ــ ويكتسب منه ــ تأثرا أو «معنى» أعمق. نلاحظ نفس التطور فى التصميم، أو تكوين اللوحة: كان فى الأول فيه بساطة ــ أحيانا بساطة مسرفة فى التصميم: دوائر أو أقواس، أو مثلثات متجاوبة تجاوبا واضحا جدا وقريبا جدا. والآن أصبح التصميم أشد تعقيدا، بل هو أحيانا معقد أكثر مما ينبغى فيما أتصور (إن صح أن هناك فى الفن ما ينبغى ومالا ينبغى).

لقد عمل أحمد مرسى بخامات متعددة. عنده رسوم اسكتشات بالخط، أبيض وأسود وبالجواش، والحبر الشينى وهو يمت بصلة إلى ماعاد إليه أخيرا فى «الليتوجراف» أو الحفر، نماذجه القديمة بالأبيض والأسود فيها كل خصائصه فى الرسم draughtmanship: نعومة الخط، مع ثقة، ايحاء بالحركة والحيوية، وفيها سعى أيضا للرمز، فيها ــ مثلا ــ عارية، قاعدة على قرص، وجهها مقنع بقناع أسود ممتزج بشعرها، توحى إلينا بأكثر من وجودها الجسمانى.

من أعماله أيضا رسوم أو اسكتشات لمجموعات أو أجزاء من الجسم، فيها بالفعل شيء من التلقائية، والطراوة، والطراوة الناضرة الطازجة، نجد فيها أن الحدود متسايلة غير قاطعة وفيها تجارب لونية شائقة.

أذكر من أعماله الأولى مجموعتين رأيتهما فى معرضه السابع، فى أتيلييه القاهرة، فى مايو ١٩٦٦. المجموعة الأولى ثلاث لوحات: الشعر والموت، زفة الشاعر، مرثية إلى عبد الهادى الجزار، والمجموعة الثانية يصح أن نعتبرها اضافة جديدة جاءت فى شغل أحمد مرسى: فهناك لوحة باسم إنسان هذا العصر، هى تكملة وتطوير فى الوقت نفسه للوحات التى عرضها من قبل إما باعتبارها «صورا ذاتية» أو باعتبارها «صورا للمسيح» ــ لاشك أن هناك ترابطا ــ ما زال قائما حتى أعماله الأخيرة، بشكل مضمرين الأفكار أو الاتجاهات الثلاثة عند أحمد مرسى : البورتريه الشخصى، لنفسه، والمسيح ــ أو ما يقوم مقامه فى الدلالة ــ والإنسان بصفة عامة.

ولنأخذ مثلا لوحة بعنوان «الثور» من تلك الفترة. ففيها أهم خصائص أو معالم فن أحمد مرسى عندئذ ـ أو ربما حتى الآن. ليس هناك أى تقيد بالمنظور، ولا أى محاولة للتجسيم، بل العكس. نلاحظ على الفور أن اللوحة مكتظة، مزدحمة بمساحة لونية متفجرة، أحمر غامر، مع تنويعات دقيقة جدا وكثيرة جدا على الأحمر. إن اكتظاظ اللوحة بالمساحة دون أن يعطى الفنان فراغا كبيرا، أو ملحوظا، حولها يؤدى إلى ايحاء قوى بشحنة ضخمة، ليست انفعالية فقط بل هى شحنة تشكيلية ناجحة وموفقة، ثم أن تصميم اللوحة، أو تكوينها يبدو، لأول وهلة، تكوينا بسيطا يعتمد على الأقواس الدائرية، تشكيلات مختلفة، فى ظهر الثور وبطنه، وذيله، وأرجله. أى أن هنا تنويعات على جزء من الدائرة، وقد ظل أحمد مرسى على طول عمله، مهتما جدا بالدائرة، وأجزائها، وتشكيلاتها، وبالخطوط الطولية النازلة العمودية تقريبا. وفى وقت من الأوقات كان من أهم تجاريه تنويعات المثلث، وقد ظلّ مهتما بها حتى الآن.

ولكنه منذ تلك اللوحة التى أتكلم عنها ـ وحتى الآن ـ أصبح يجرب ادخال عنصر غريب ـ بل ربما معاد على الدائرة أو أجزاء الدائرة، فى هذا العنصر ـ تشكيلة أو تركيبة مربعة غامقة داخلة فجأة من يمين اللوحة، تكسر السيمِتْرية الساذجة أو التى كان يمكن أن تكون ساذجة فى اللوحة، وتدخل نوعا من التوازن غير المتوقع سواء من حيث التصميم أو من حيث اللون.

أن أهم ما طرأ على عمل الفنان هنا كما ظهر بوضوح فى هذه اللوحة الفارقة فى تاريخ تطوره، وفى معظم أو كلّ اللوحات بعد ذلك هو علاج عجينة اللون، أو ما يسمى «شغل الفرشة» brush work ، ليس هنا تسطيح فى اللون، أو وضع لون جنب لون فى علاقة جوار بسيطة، بل على العكس هنا كثافة، وعمق تشكيلى بحت، وتراكب متدرج من طبقات وتنويعات على اللون: الأحمر المتوهج الغامق فى نفس الوقت مثلا، وهو يأتى من علاج صبور ومثابر ولكنه، فى رأيى، علاج ملهم، لايوحى اطلاقا بالصنعة الكبيرة التى تقع وراءه، ولا بالجهد الكبير المبذول فيه. لدرجة أن هناك شيئا ماكراً، فى هذه اللوحات: هو أن الفنان ترك خيطا صغيرا من عجينة اللون تسقط على اللوحة بشكل تلقائى كما تنزل من الأنبوبة مباشرة، تركها تجف، كما هى. إن ذلك أعطانا ـ على الفور ـ إحساسا بالتلقائية وايحاء قويا أن هناك حيوية

نابعة من موضوع الصورة نفسه كما لو أن الثور ـ فى تلك اللوحة التى أشرت إليها ـ يتصبب عرقا، وكأن العرق ينزل منه فى اللوحة من فرط امتلائه بالحقوة المحبوسة.

أحبّ أن أفرد بالحديث لوحة من أخص أعمال أحمد مرسى لعلّها أيضا من أقرب اللوحات إلى نفسه على المستوى الشخصى والانفعالى، ولذلك، بالضرورة، أثره على المستوى الفنى، هى لوحة «مرثية لعبد الهادى الجزار».

هذه اللوحة على خلاف كثير من لوحاته الأخيرة، تمتاز بنوع من الرقة فى اللون، بمعنى النحول لا الهزال، مما يوحى بمعنى الرثاء مترجما عنه بقيمة تشكيلية بحتة، قيمة اللون وحده ـ اللون هنا ليست فيه عجيبة الحياة الكثيفة، بل أن خطوطه «واسعة» قليلا، ونسيجه غير محكم، غير وثين، هى أقرب إلى «لوحة حائطية» وتصميمها وتخطيطها أقرب إلى النحت أو الحفر.

من الممكن أن القيم التشكيلية تؤدى بالفنان إلى التجريد. ولكن أحمد مرسى لايصل إلى التجريد أبدا، بالرغم من أنه يقترب منه اقترابا كبيرا واذن فهو يريد أن ينقل إلينا، عبر القيم التشكيلية، معنى. وتوفيقه، أو عدم توفيقه يتأتى بالضبط من مدى نجاحه فى ادماج القيم التشكيلية، «بالمعنى» الذى يريد أن ينقله، اندماجاً تاماً، عضوياً، وفى نطاق الحدود التشكيلية، على اعتبارأن الايحاء الأدبى هو مجرد واحد من عناصر العمل التشكيلى: يستخدمه الفنان كما يستخدم أى عنصر آخر. إن الايحاء المعروف المترسّب فى وجدان الناس، عن الثور، وقوّته، وفحولته، مثلا، يتحول هنا إلى مجرّد عنصر يستفيد منه الفنان ليعمّق القيمة التشكيلية لعمله. هنا، فى هذه اللوحة بالذات، نجح الفنان فيما أعتقد، نجاحا كبيرا، بل نجاحاً كاملاً، فى عملية الاندماج بين العناصر التشكيلية وأسلوب العلاج التشكيلى، وبين المضمون أو الرمز الغامض، العامّ، الموحى إليه بشكل وجدانى وتلقائى،أى بين العناصر التشكيلية وبين العناصر التى نسميها عادة عناصر أدبيّة.

نفس النجاح قد تحقق فى لوحة بعنوان «الفرس والحصان» ـ ولكن فى هذه اللوحة تعمقاً أكبر من استخدام عناصر لونية مختلفة، وليس فقط تنويعات على لون واحد تقريبا، واستخدام

مقوّمات شكلية أكثر ـ هندسيّة تقريبا ولكن متكاملة بنجاح، هى عناصر: الدائرة أو أجزاء منها وعناصر المخروط المستدقّ ـ مثل مخروط الضوء، ولكن فيها نفاذاً، واندفاعاً مدبباً، مثل الرمح، وفيها نفس النجاح فى التوافق بين العناصر الشكلية والمضمون، مع جرأةٍ أكبر فى البحث عن التنغيمات اللونية غير المألوفة، أو على الأصح الخاصة، الصادرة عن رؤية جديدة.

أعتقد، من تتبعى لأعمال أحمد مرسى، خلال السنوات الأولى والأخيرة معا أنه قطعا متأثر بالسريالية. وهو ما يمكن أن نجده فى أشعاره ـ فأحمد مرسى شاعر كبير وان كان قد توقف عن الشعر منذ أواخر الستينيات.

المهم أن هذا التأثر يتّخذ فى تصورى شكلين: شكلا مباشرا وشكلا غير مباشر. أولاً عند أحمد مرسى، بالتأكيد، مجموعة من الرموز، والأساطير، هى ميثولوجيّة خاصه به، تدور حول الموت، والشعر، رموز من الجسد العارى، النحيل، المتطاول، والتاج ـ هو أحيانا أحمر وأحيانا تاج من الشوك، وهكذا، ثمّ هناك الفرس أو القطة، أو القوقعة، أو الغصون العارية المدببة من أشجار غريبة، والجمجمة، والهيكل العظمى، وشباك الصيد، والوشاح الأحمر أو الاخضر.. وهكذا، هى ميثولوجيا كاملة من الرموز، تخلق عالما خاصا متفرّداله لغته الخاصة. وطبعا من العبث محاولة ترجمة «ميثولوجيا تشكيلية» إلى معان أدبية واضحة. المهم هنا هو كما أكرر دائما هو انصهار هذه الرموز كلها فى نطاق العالم التشكيلى نفسه، والتعبير عنها بلغة القيم التشكيلية وحدها.

هذه، فيما أعتقد، أهم مشكلة يعالجها أحمد مرسى طول الوقت.

وحتى فى خارج نطاق تأثره المباشر بالسيريالية، فى اللوحات التى نجد فيها موضوعات تشكيلية بحتة، إن صح القول، نجد اهتماما كبيرا لاختيار رمز أو مضمون، يتجاوز العلاقات بين العناصر التشكيلية.

لكن السؤال هو: هل نجح أحمد مرسى، فى كلّ الأحوال، فى تحقيق هذا النجاح فى مجموعة «لوحات الشعر»، إذا صح أن نسميها بهذا الاسم أى فى اللوحات التى فيها انصباب مباشر على مشكلة الرموز السيريالية؟ يخيّل إلىّ أنه فى بعض هذه

اللوحات وفى البداية على الأقل، فان اللغة التشكيلية لم تستطع أن تنهض بعبء الرموز السيريالية، أو اذا أمكن القول، فإن الميثولوجيا الخاصة بأحمد مرسى، جنحت إلى الشعر، والأدب، أكثر من التصوير والقيم التشكيلية. أى أن تلك اللوحات ـ فى البداية ـ كان فيها شيء من القلق فى التصميم، فيها عناصر اضافية، أكثر مما تتطلبه العلاقات التشكيلية البحتة، أحيانا فيها انفصام بين العنصرين. هذا بالرغم من النجاح الكبير جدا فى تفاصيل معينة من نفس هذه اللوحات، وبالرغم من نتائج هامة جدا فى البحث التشكيلِ من ناحية اللون، والتكوين، والمساحات.

ولكن أحمد مرسى – بعد مرحلة البحث الأولى – قد استطاع كما قلت أن يوحد بين هذين السلّمين من القيم : القيم الرمزية السيريالية من ناحية، والقيم التشكيلية البحتة من ناحية اخرى.

فلم تعد هذه المسألة كلها قابلة للمناقشة إلا فى نطاق تاريخ تطور عمل الفنان .

ومن ثم فقد تم للفنان أحمد مرسى أن يحل هذه المشكلة حلاً صحيحا وموفقا.

وتبقى مسألة «تأثره» المفترض بالسيريالية وغيرها من اتجاهات التصوير الحديث .

ان قضية التاثر هذه – فى يقينى – قضية مغلوطة من الأساس. ذلك أن كل فن أصيل هو فى الآن ذاته غير نابع من فراغ مطلق، ولامتولد من رأس «زيوس» مدججا بالسلاح كما ولدت منه «أثينا» فى الأسطورة، ولكنه أيضا مادام فنا حقيقيا يظل متفردا وخاصا وغير مستنسخ أو«مشوب».

لاشك أن أحمد مرسى قد تمثل السيريالية، وجنح الى التعبيرية، ونزع الى عناصر تجريدية، هذا كله صحيح، وفى فنه مايومى الى استيعابة للفن القبطى وخاصة فى لوحات الفيوم، والى معرفته بفن شاجال، وبراك، وورووه، ومود يليانى، وصراعه معهم وخروجه من مجالدتهم الى صياغات هى له وحده، لكن ذلك كله يدخل فى تكوين كل فنان ،كما تدخل «تأثيرات» الحياة .

المهم فى ذلك أن هذا الفنان لديه بالفعل رؤية وتقنية كلتاها خاصة به وغنية، كلتاهما

تستقطب تأثرات الفن والحياة ،ويتكون منها قوام جديد وحارّ وحيّ بالتأكيد فيه رسوخ واضافة وأصالة .

* * *

فى فبراير ١٩٩١ أقام أحمد مرسى فى قاعة المشربية بالقاهرة معرضاً لرسوم بالليتوجراف (الحفر) أسماه «متتالية كفافى».

وليست «متتالية كفافى» ترجمة بالرسم – أى بالحفرهنا على وجه التخصيص – ولاتصويرا به ، لأشعار قسطنطين كفافى، ولايمكن أن تكون، ببساطة لأن الشكل والمحتوى – وفقا للثنائية التقليدية الشهيرة – لاينفصلان فى الفن، ومن ثم يستحيل إفراغ مضمون لكافافى – مثلا – فى شكل لأحمد مرسى، البديهية هنا واضحة، كما أن المتتالية ليست تصويرا illustration لقصائد كافانى، اذ أن «الاليستراسيون» نوع من الفنون الصغرى، أو من الصنايع على الأصح، وليس الفنان الحق – ولايمكن أن يكون – مترجما، لفن آخر، ليس فى هذا أى غضاضة تضيربالترجمة، وهى فى أحسن أحوالها مقاربة وإيحاء بالأصل، أو إعادة خلق فى أحوال نادرة وعبقرية. من الممكن أن تكون الترجمة فناً، ولكن الفّن ليس ترجمة.

قصاراى هنا اذن أن أستشف أوجه المقاربة وتشابه الالهام فى مسعيين فنّيين لكل منهما خصائصه الفريدة والفذة، وان تواشجت بينهما صلات قربى وتراسل لا مجرّد صلات نقل أو تساوق.

وسنلاحظ على الفور، فى هذا السياق، أن أحمد مرسى قد اختار وسيلة «الحفر» فى متتاليته المهداة إلى ـ أو المستلهمة من ـ كافافى.

والحفر كما هو واضح فّن يعتمد نوعا من الصحو Sobriete، وصفاء الخطّ، وقصد economie الأدوات. أى مايوشك أن يكون تزّهدا فى بذخ التلوين وفى تراكب أو تعقّد التكوين على السواء، نوعا من النسك الفّنى إذا صح لى التعبير وفيه غنية تامة عن غنى الفرشة التشكيلية وعن كثافة النسيج. وهو ما أعنى عندما قلت إنّ فى هذا الفّن، إذن، صحو وصفاء.

ولكن هذا الصحو يكّن فى قلبه تلبّد الغيم، محكوما أو مكنونا، ومسيطرا عليه، هذه سمات

الأسكندرية، مدينتى الحوشيّة القدسيّة التى ترابها زعفران، ومدينة أحمد مرسى، ومدينة كافافى الاسكندرانى أساساً وأولاً وأخيراً.

هذه بالضبط سمات شعر كفافى، هذا الشاعر الاسكندرانى الذى كتب باليونانية ولكن لكى يقول «اسكندرنيته» أساسا، وأولا وأخيرا سكب عاطفتك المصرية «فى لغة أجنبيّة» كما قال مع فارق واحد هو أن اليونانية كانت لفترة طويلة ثم عادت لفترة وجيزة – لغة مصرية أيضا! إننا نلحظ بل نَبْدَه بأن شعر كافافى إنمّا يعتمد الوصف ـ أوالحكى ـ أو النجوى ـ على نحو «واقعى» تماما، شديد الاقتصاد والتنزه فى العبارة دائما، بالغ القطع كأن كلماته وفقراته حاسمة الاتجاه ـ دون أن تكون حاسمة اليقين ـ أى أنها حفر قاطع فى اللغة ـ بقدر ما تأتينا به الترجمة بالإنجليزية خاصة والفرنسية بعد ذلك ـ فلن تجد فى عمله أى نوع من بذخ التزيين أو حواشى التوشية، لاتشبيه، ولا استعارة، ولاكناية، ولاكثافة الألوان أو اندماجها فى بقع الانسياق وراء لذّة حشويّة النصّ.

وهى الضبط خصائص الحفر عند أحمد مرسى.

فليس رمز الرأس المقطوع للحصان فى متتالية كفافى استعارة بل هو قيمة تشكيلية، ليس رأيا مثقلا بكناية ما، بل هو خطٌ وتشكيل، هل هو فى النهاية رأس حصان مقطوع، أو طائر ملتبس، أو نحت حجرى، أو عضلة قلب، عضلة حب فيزيقية؟ كل التأويلات ممكنة، ومغوية ولكن تبقى العلاقات التشكيلية ـ صاحية وصافية ـ بين هرميّة التكوين فى تنويعاته الشتى معتدلا ومقلوبا وأفقيا ومكررا هى الأساس التشكيلى للحفر فى تنويعاته اللونيّة بالأصفر والخضرة بالقتامة والدكنة مرة، وبالضوع والضوئيّة البيضاء المسيطرة مرة أخرى.

وهو ما يتكرر مرة ومرة فى سائر لوحات الحفر.

من تيمة التكرار هذه سوف أستخلص قيمة التماثل عند أحمد مرسى، ومقابلها عند كفافى.

فلننظر الحفر الذى يقوم فيه، فرسان بلا عرف، رأساهما متعانقان، بل متلاصقان، كأنهما جسم واحد مثمن السيقان، وبلا جنس sex – كما سوف نلاحظ فى كل المتتالية حيث كل الشكول أو الجسوم مفقودة أو عديمة الجنس(asexe) ، هذا التماثل فى الجنس أو هذا العشق

المتماثل يعتمد دائرية الخطوط أساسا وإلهاما وتكوينا. إن دائرية الخطوط فى نفسها دائرية العشق الملتفّ على ذاته، برشاقة صافية وكاملة، الرشاقة والصفاء نفسيهما اللذين ألهما شعر كافافي، فى عشقه للمثل، دون أى اغراق فى العاطفة سلبا أو إيجابا، أى دون تفاخر أو تأثم على السواء، وأساسا دون غنائية فاضحة واضحة، بل بمجرد الوصف الصحو الذى هو مقرّ الشعر الخالص عند هذا الشاعر بالذات.

اذا كان الانفعال فى لوحات أحمد مرسى مكتوما لا يأتينا إلا عبر قيم تشكيلية بحتة ـ لاعبر رموز مهما كانت هذه «الرمزية» المفترضة مخايلة للعين وللبصيرة للوهلة الأولى ـ فإنه فى شعر كفافى انفعال حاد، فيزيقى بحت، عشق جسدانى مصفّى من كل لوثات الوجد والهيام، وإن كانت تلهمه، مع ذلك، ضربةالفقدان، مفاجئة وقاصمة بهدوء، أو مسترجَعة فى الزمن لاتريم.

شعر كافافي يفيض بهذا الحس بالفقد «في الرابعة بعد الظهر افترقنا، لأسبوع فقط... ثم أصبح هذا الأسبوع دهرا دائما».

إنّ قيمة الزمنية والتاريخية لها حضور قوى فى شعر أحمد مرسى المرسوم، وفى رسوم كافافى الشعرية.

فلننظر مثلا فى ضوء هذه التيمة لوحة أخرى حيث نجد تنويعة أو قيمة الفرسين مرة أخرى وقد تبادلا تماثلهما مع أعمدة يونانية اسكندرانية ـ هل هى أعمدة المتحف اليونانى الرومانى فى اسكندرية؟ والسماء بقع باهتة بعيدة هى الصفاء بعينه حتى فى التياثها الخفيف. أو انظر فى الوقت نفسه، اذا أمكن، لوحةً أخرى، حيث نجد الشكل الذكوريّ الذى خلص من جفاوة الذكورة وخشونتها قائما، يعطينا قامته الخلفية، كأنه يستدير عن الأسكندرية المعاصرة، بمشهدها المعروف على المينا الشرقية، ولكنه يحتضنها فى الآن نفسه، العينان المفتوحتان على السماء لا تحدّهما خطوط الوجه والأشرعة المفردة الثابتة امتداد للجسم اللغوى، امتداد لزمنية الاسكندرية نصف الدائرية، مئذنة «أبو العباس المرسى» مثول متسام ــ يجمع بين القيمة الشكلية والتيمة التأويلية ـ والقفص، ايحاء بالدائرية مازال، وايحاء لروح هاربة من الحبس، كأنما شكل الجسد

هو القفص، وكأنما هو جسد آخر مهجور، و«الروح الزاهدة» بتعبير كافافى قد تركت الجسم ـ القفص إلى مقر لا زمنى وماثل فى المكان فقط.

نحن نعرف أن المضاع التاريخى هو مستودع الشعر فى معظم عمل كافافى، ليس التاريخ عنده مجرّد اسقاط سياسّى مثلا، كما يستخدم التاريخ استخداما مهينا فى أعمال كثيرة، ولكنه استحضار يتحدّى التاريخية نفسها ويقع خارج حدود الزمنية ـ كأنما هذه بالذات سمة اسكندرانية بالذات، وأستميح عذرا عندما أشير إلى «الزمن الآخر»، وذلك أننى وأحمد مرسى «اسكندرانيان نتكلم عن اسكندرانى» ونحيا معه.

فاذا كانت تاريخية كافافى هى لا تاريخية، بمعنى أساسى، فان القيمة الثالثة التى يشترك فيها الشاعران ـ وبما نحن الشعراء الثلاثة ـ هى تيمة الحطام والركام، والانقاض أو الحطم، والنقض، والتهدّم والترميم أو السعى نحو اكتمال المنقوص.

سوف تجد ذلك فى هذه اللوحات، الأعمدة أو النصب المتقوّضة غير التامّة، تتكرر، وتتماثل، أما نغمة تحطيم الحياة، وتدميرها، باللذة أو بالفقدان فهى نغمة أساسية فى شعر كافافى.

بين الأعمدة والقامات النحتية فى متتالية أحمد مرسى تراسُل ملهَم مع مشاهد أو مساحات الشعر ـ تاريخية تتحدى التاريخ، ويونانية أوعلى الأصح هيلينستيّة، كما هو شأن كل اسكندرانى. ما أقرب ذلك كله إلى وجه من وجوه الأسكندرية الحيّة العامرة المتعددة: مجابهة الماضى ـ واسترجاعه لكى يكون مضارعا هو جوهر مشاهد الحياة الحميمة، معاصرة، ويومية تماما ومضروبة باحباط مكسور ومدمّر.

هل أنقاض الحياة المعاصرة هى تحوّلها إلى تاريخ، إلى حطام؟ أم أن تحطّم الحجر هو شهادة على البقاء ، ومجابهة الزمنيّة؟

آخر تيمة أريد أن أشير إليها، بسرعة فى كل من عمل هؤلاء الشعراء الثلاثة، ولكن الآن فى عمل كافافى ومرسى، هى تيمة الغيْرية otherness والتوّحد.

فى بورتريه كافافى، سنجد الشاعر السكندرى اليونانى، أرضيا واقعيا، يوميا، تكاد تكون فى عرضيتها هى بورتريه الموظف الذى لم يتخلّ عن الكرافتّة قط، بكل معانى «ربطة العنق»

ووراء هذا القناع صفاء للخطوط كأنه يرفع عنها كلّ تحدد، بالرغم من كل الدقة، وراء الموظف الحكومى كل غَيْب الشعر، وكل غياب الجسد. الشعر والجسم المشتعل متواريان خفيّان، وما أقوى حضورهما، معا.

عند أحمد مرسى حيلة تقنيّة ـ بأحسن معانى الحيلة ـ هى زوال خطوط التحديد الخارجية عن العينين، أو عن قمة الرأس، أو عن الوجه، بحيث تتداغم العينان بالسماء، ولايوجد الوجه إلا متّحدا بصفاء غير محدد خلفىّ كسحاب الأسكندرية نفسه «الداخلى». هنا قيمة شاملة لا وجود فيها لحاجز بين الجوّانى والخارجى، انظر مثلا «عازف الناى» ـ كما أسميه ـ حيث نجد هذا الوجه الذى تفتّح وزالت حدوده، مندمجا مع سماء خاصة وهى سماء الكل، فوق غمر الموج الأزرق الساكن «غمر اللون الحبّ» الراكد الذى بلا قاع.

نجد فى متتالية كافافى المفردات الأثيرة عند أحمد مرسى، موظفة ومدمّجة فى التشكيل. مهما كانت أو لم تكن لها دلالة الترميز، المركب الملقى به على الشّط، مقطوعا، يتجاوب ويؤسس التكوين مع سائر الخطوط البيضاوية أو نصف الدائرية فى اللوحة التى تصوّر مركب الأشواق وقد بترتها سكين قدرية، فى تأويلى، والفرس الملتفّة برأسها إلى الخلف فى ايماءة موسيقيّة دائمة، خضرتها المزرقّة هى خضرة اليمّ الساجى، أم هى خضرة مونعة ومحبطة، جسدانية وصخرية معاً ـ كما هو الشأن عند كفافى، وعند الاسكندرانى الآخر الذى يكتب هذه السطور ـ عشق جسدانى ومثول نحتى وصخرى معا.

لا أستطيع أن أقاوم فى النهاية هذا التراسُل والتواجُه أوالردّ المدهش بين لوحة «الوجه والشمعة» فى المتتالية، وبين قصيدة «شموع» عند كافافى.

فى قصيدة مرسى المحفورة نرى ونحسّ الشمعة المتّقدة، شعلتها مئذنة منارة برج عمود قائم، واضح الايحاء، ولكن قيامه تشكيل أساسا، الابهام سكين والأصابع تقبض على لذة نحتيّة هى لبّ النصّ التشكيلىّ، أما الوجه فليس فيه ذكورة، ولا أنوثة، أو لعلّ فيه ذكورة اعتنقت أنوثةً كامنة، صلابه الأنف المخروطيّة المثلثة التجسيم لحن كرنترانبطىّ مع وداعة بحيرتىْ العينين، التناسق أو التكامل بين ضدّين تشكيليّين، هما الخط القائم والخط الدائرى، هو الذى يؤلّف هارمونيّة اللوحة، وتعدّديةَ أصواتها فى الآن نفسه.

فى اللوحة اذن شموع تشكيلىّ.

وسنجد على هذه اللوحة تنويعا فى لوحة أخرى حيث كثافة الرماد وأكثر، وتحدّد الخيوط أقل.

أما فى القصيدة فإن «الأيام الآتية تقف أمامنا مثل صفّ من الشموع الصغيرة الموقدة، شموع ذهبية دافئة فيها حيوية الأيام المنقضية تظلّ خلفنا، صفّ حزين من شموع منطفئة».

فهنا، على تناول مزدوج لتيمة الشمعة، نجد حسّ الفقد، وانحسار الماضى، مبتعثا بقوّة، وعلى رغم انطفاء الشموع، فهناك حسّ بدفء الشموع القادمة، الذهبية المتّقدة بالحيوية.

العود على بدء من خصائص شعر كافافى أيضا: «لن نعثر علىَ أرض جديدة لن تعثر على بحار أخري، ستتبعك المدينة ستذرع نفس الشوارع». كلّنا، بمعنى أو آخر، نكتب نصّا واحدا، بتنويعات عدّة.

أريد أن أشير هنا اشارة سريعة إلى التنويعات اللونية فى متتالية أحمد مرسى، ففى مقابل التحدّد الأبيض والأسود، سوف نجد فى اللوحات نفسها، زرقة أقرب إلى الفيروزية على خلفيّة سوداء.

ويفاجئنا هنا احتراق مكتوم للون الطوبى، أو دكنة رماديّة ربداء وخلفية قاتمة تنويعا على الحفر الأول.

كما نجد صهبة مترقرقة على شطّ البنفسجى الأرجوانى المتموج تنويعا على اللوحة التى يفجؤنا فيها جموح الفرس، وقيام الجسم المشبوح الذى لاشبهة فى قرابته للمصلوب الحيّ دون أى تشبيه بينهما، جسم قد اتضحت وثنيّته، ولنقل هيلينيّته، واتّضح الآن أن الجسم هو حقا وثن.

أما فى لوحة أخرى نجد فيها عرامة جسم الفرس والأنثوية التى لاجنس لها مع ذلك، بضا وممتلئا مع قيام الجسد الوثنى أوالوثن الجسدانى، فسوف نجد فيها عدة تنويعات، فى أحد هذه التنويعات صفاء أكبر، مقابل غيم هفهاف فى خلفية تنويع ثان، وفى تنويعات أخرى سحابة علوية – كأنها حيوانية – باللون الأصهب الحامى الحار المدقق الظلال فى تراوحها، وفى تنويع ثالث الأصهب الوردى الشاحب، كالنبيذ المصفى، أولون القهوة الفاتحة، وقد تخلت اللوحة – بذلك – عن عرامة حيوانية جسدية اختفت الآن تحت كساء البنى المحدد الظلال، ثم أخيرا نجد هذا الكستنائى نفسة شاحبا مروقا وله نقاء خاص.

أما فى اللوحة الكبيرة الوحيدة التى عرضها أحمد مرسى عندئذ، وهى تصوير جدارى على غرار أعمال الفنان المعروفة، فإن التماثل أو التقابل يبلغ أوجه، ويصبح تقريراً تشكيليا لا إبهام فيه: وجهان متضادان ومتماثلان، متواجهان، يعكس أحدهما الآخر، ويفسر أحدهما الآخر فى علاقة ترابط حتمّى ولا فرار منها، هى علاقة توأمية، الحبّ النهائى والقطيعة النهائية، ومن ثمّ فإن ألوان الصفرة الصهباء يكسرها ـ فى أحد الشقّين ـ جرح غائر داكن ومفضوح، لاخفاء فيه، فهذا إذن تلخيص وتكبير فى الآن نفسه للتيمة الأساسية التى تلهم أعمال «متتالية كفافى» كلها، تكشف لنا عن عنف مستتر خلف قناع الجمود عن مأساويّة غير مستترة.

* * *

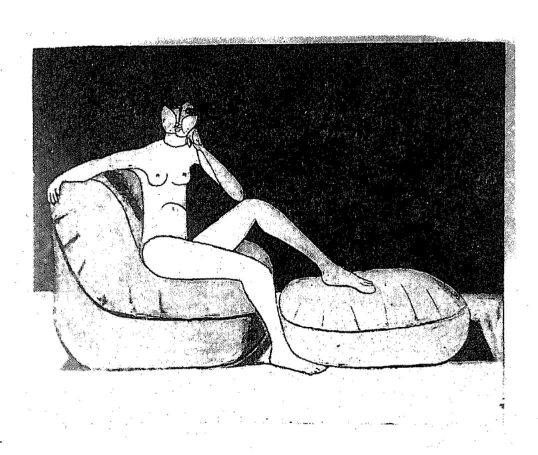
قبل صدور روايتى «حجارة بوبيللو» رسم أحمد مرسى، بالحفر ، عدة لوحاتٍ أطلق عليها «متتالية حجارة بوبيللو» وعَرَضها بعد ذلك فى معرض خاص فى المشربية عام ١٩٩٥، نفّذها على الخشب، والزنك، واللينوليوم.

أول مايَبْدَهُ المتلقّى هنا ـ فيما أتصور ـ هو هذا الاندماج بين جرأةٍ تشكيلية وجرأةٍ مضمونية ـ إن صَحت هذه التفرقة أصلاً، وإنما أوردها لمجرّد الايضاح.

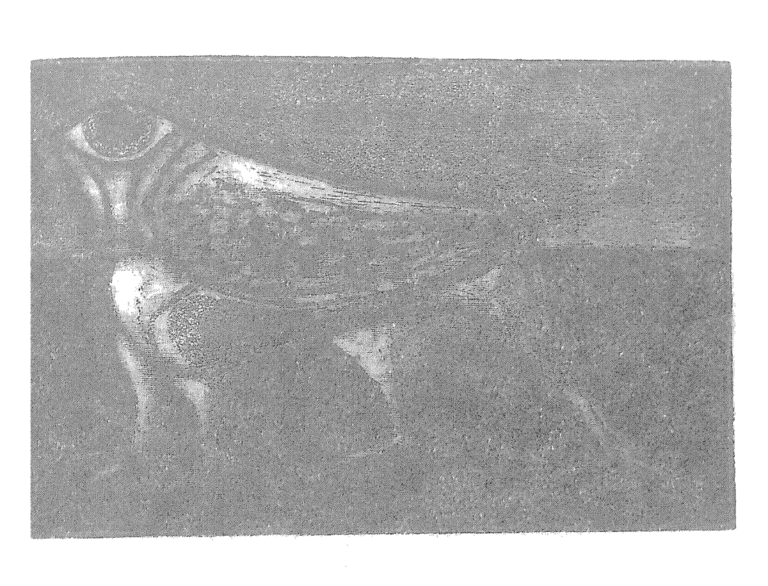
فى إحدى هذه اللوحات نجد المساحة مقسومة إلى مثلثين غير مستويين وغير منتظمين تحتلّ أحدهما قامةُ امرأةٍ عارية ترفع ساقها ـ الساق هى التى تقوم بآلية القطْع إلى مثلثين تقريبيين ـ وفى آخر الساق حلْقة كأنها خلخال واسع أو أسطوانة، بينما تحتلّ المثلث الآخر عاريةٌ أخرى جالسة على ركبتيها مثنيَة ساقَيها تحتها، ولكنها بلا ذراعين. كلتا المرأتين يلتبس عريهما بوجود خطٍ يوحى أنه طرف ثوب علوى شفيف لصيق بالجسم الذى يحمل رسالة إغواء متنسّكٌ صارم القوة، وهى تيمة رئيسية فى «حجارة بوبيللو» الرواية، حيث نجد أن ديونيزيوس اله الخمر والنشوة والجموح هو الوجه الآخر للإله أبوللو «بوبيللو» إله الموسيقى والعقل والمعرفة والنور الصافى.

وفى خلفية هذه اللوحة قُبة كنيسةٍ من طراز بناء ريفىّ أقرب إلى السذاجة المعمارية وعليها صليب قبطى مورق الأطراف، فها نحن قد تجاوزنا آلهة اليونان إلى نوع من القدسيّة المصرية أساسا والشعبية على وجه أخص. سوف نلاحظ أن العارية ـ الكاسية ذات المتحدية المرفوعة المتحدّية والتى اختفى أعلى رأسها على خط تجريدى قاس، تستند إلى

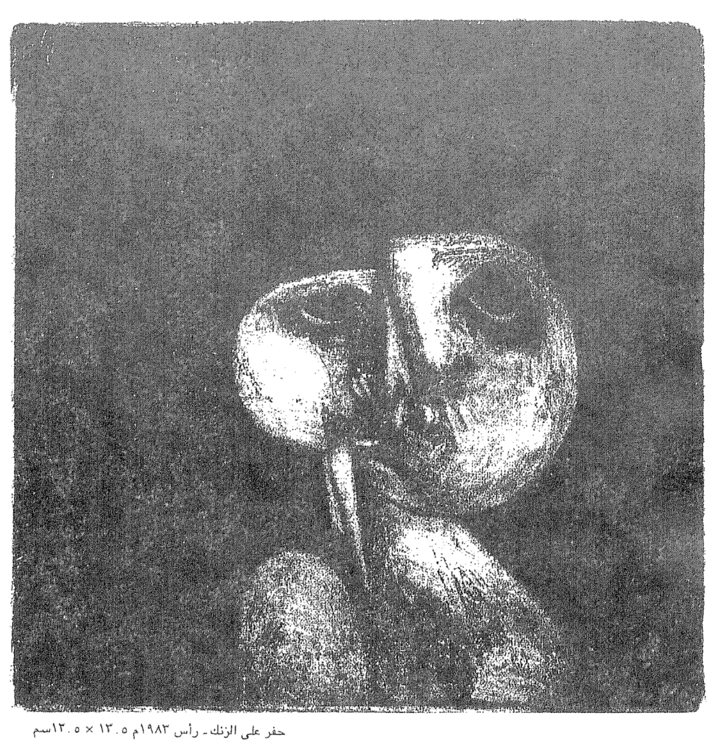
الأرض بذراع واحدة وحيدة تنتهى بيد مبسوطة الأصابع متشبّثة بتراب هذه الأرض، بقوة، واصرار. ومع ذلك فان هذه الرمزية الواضحة لا تنفصل عن رسوخ القيم التشكيلية التى تكّون قاعدة اللوحة، وترسو عليها، فى تمكّن وشدّة أسر، صروحها الأنثويّة الشامخة. ما من فصل ممكن بين سلّمى القيم هنا، كما فى سائر أعمال هذا الفنان الأخيرة.



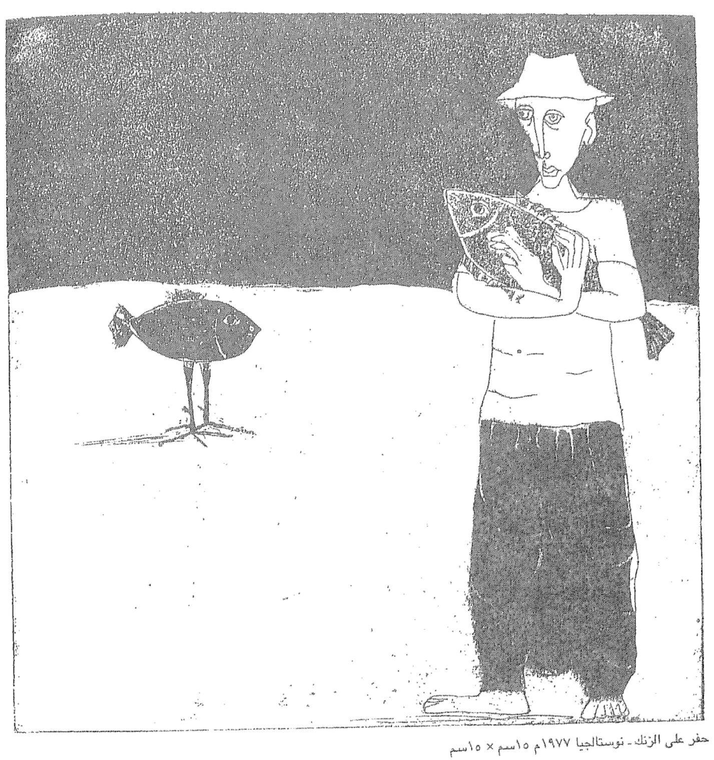
حفر على الزنك ٤٥ × ٥٧.٥سم ١٩٨٣



حفر على الزنك ١٩٨٠م ٥.٧ × ١٥سم



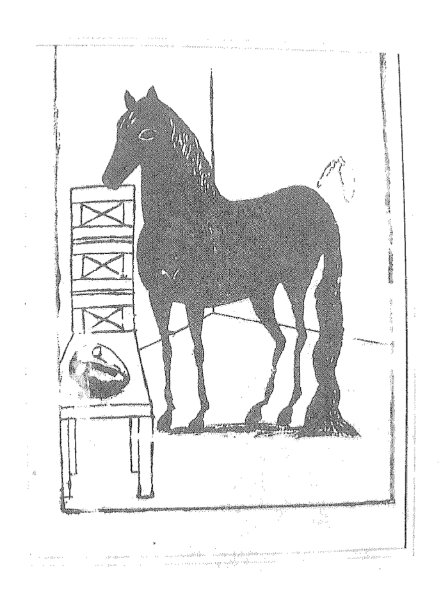
حفر على الزنك ـ رأس ١٩٨٣م ٥ . ١٣ × ٥ . ١٣سم



حفر على الزنك ـ نوستالجيا ١٩٧٧م ١٥سم × ١٥سم



رسم بالحبر الشيني - تكوين ٥ . ٢١ × ٣٢سم



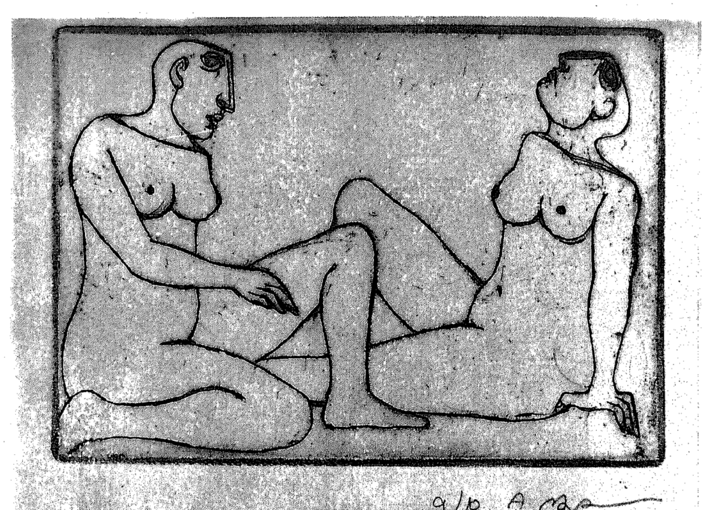
سيلك سكرين تكوين ٣٨ × ٢٩سم



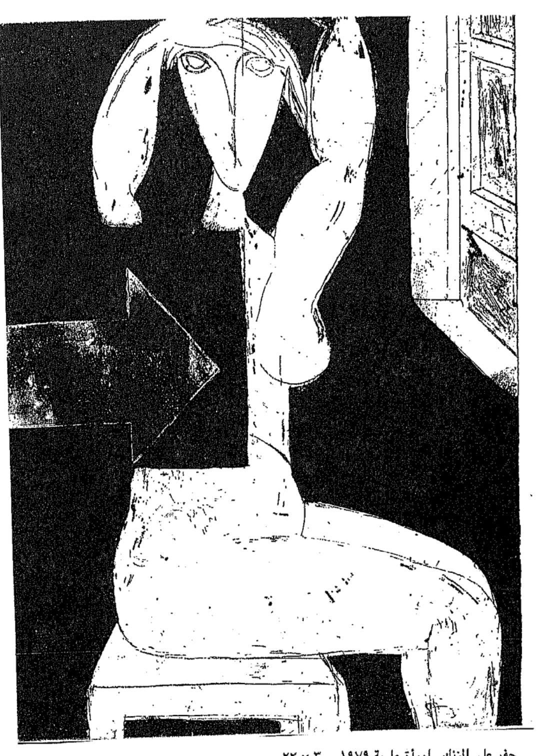
حفر على الزنك ـ الشاعر ١٩٨٢م ١٥ × ١٥سم



حفر على الزنك ـ ضوء القمر ١٩٧٧م ١٠ × ١٥سم



حفر على الزنك. من بوتفوليو «حجارة بوبيللو»، ١٥×١٠سم.



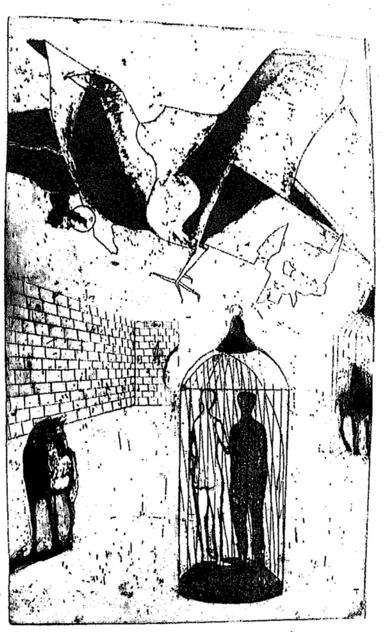
حفر على الزنك - امرأة عارية ١٩٧٩م ٣٠ × ٢٢سم



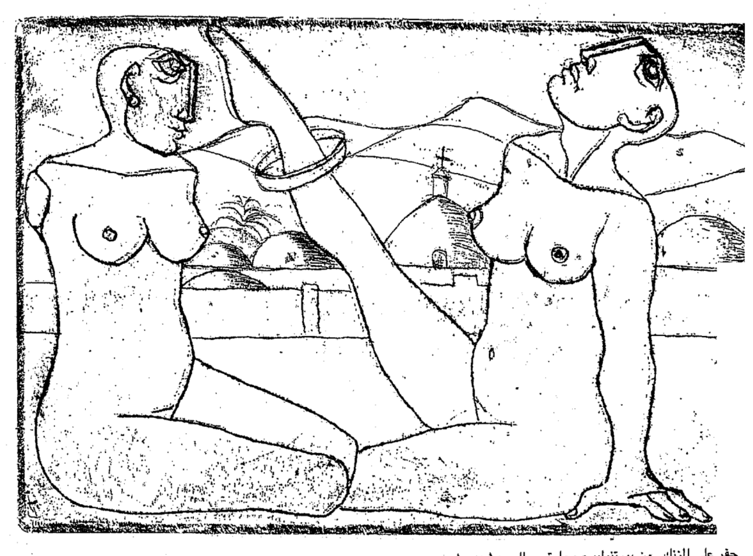
رسم بالحبر الشينى ١٩٦٣م عارية ٢٩ × ٣٤.٥سم



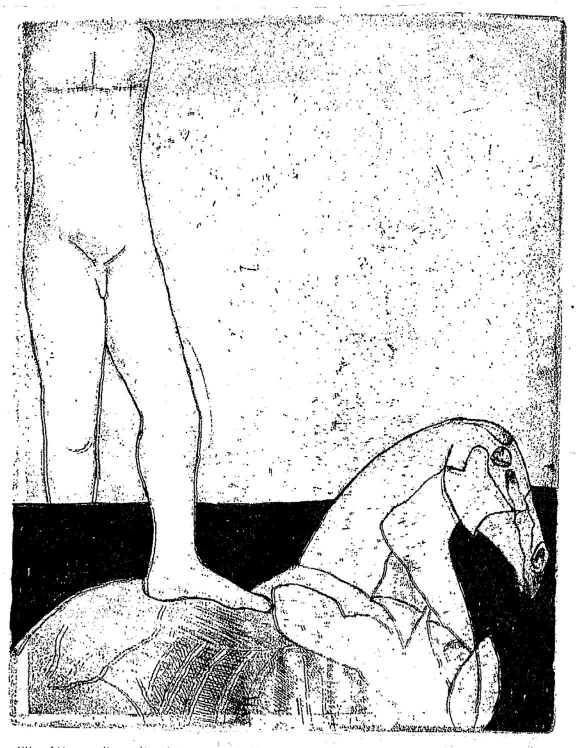
حفر على اللينو- طائر- ١٠ × ١٢سم



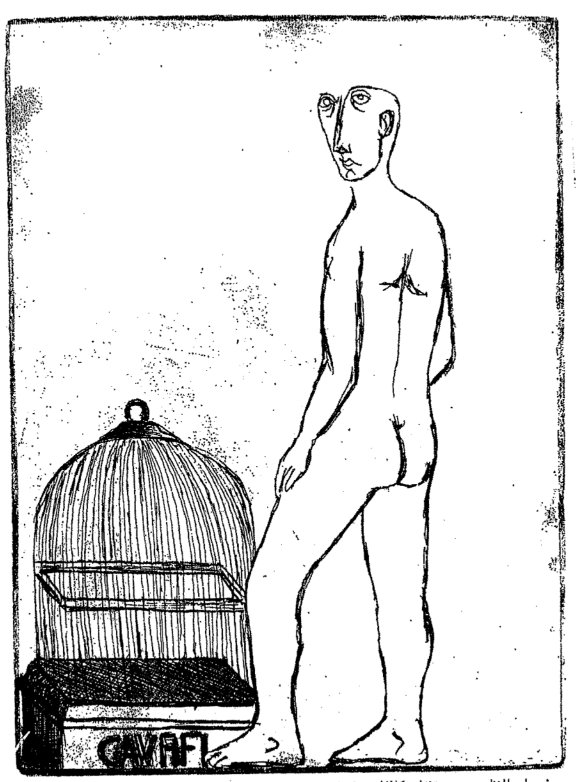
حفر على الزنك ـ عشاق ١٩٧٨م ٤٥ × ٢٨سم



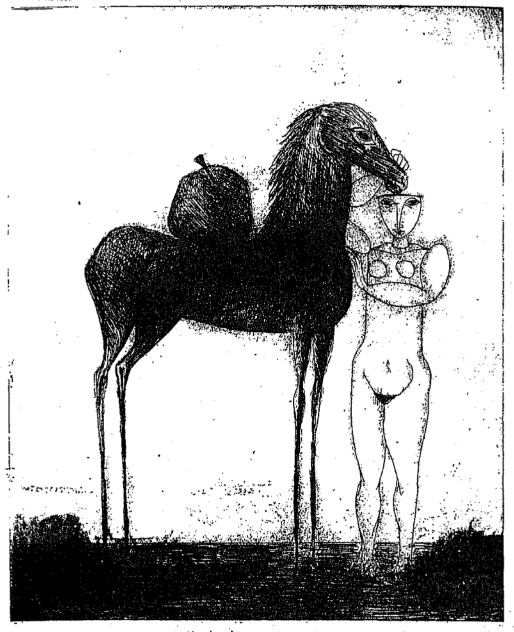
حفر على الزنك ـ من بورتنوليو «حجارة بوبيللو» ١٥ × ١٠سم



حفر على الزنك ـ من بورتفوليو «الروح والرقص» ١٧ × ٢٢سم



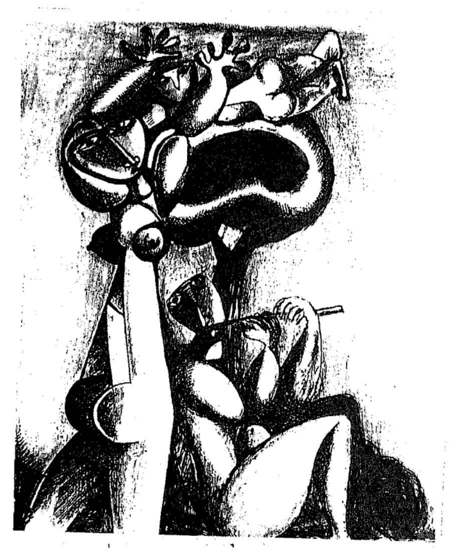
حفر على الزنك ـ من بورتفوليو كافافى ١٩٩٠م ١٥ × ٢٠سم



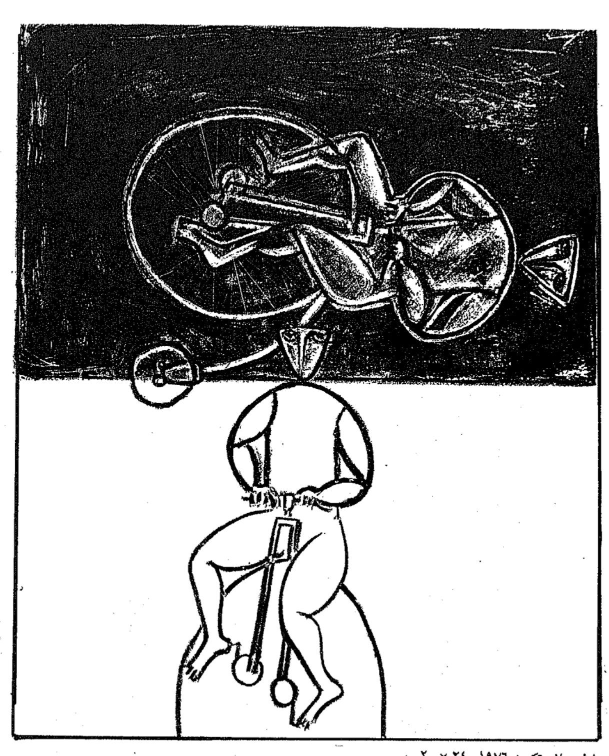
حفر على الزنك - تكوين - ١٩٨٤م ٢٥ × ٢٠سم



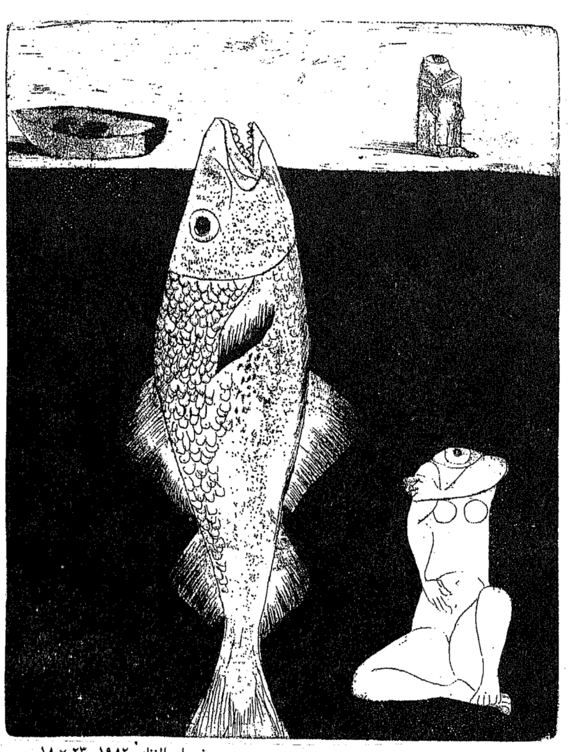
حفر على الزنك ـ بورتفوليو من «ابدأ اموت مع الطيور» ١٩٩٢م ٢٤,٥ × ١٥سم



رسم بالحبر الشيني وقلم الليثو ـ تكوين ١٩٧٧، ٣٥ × ٤٦.٥سم



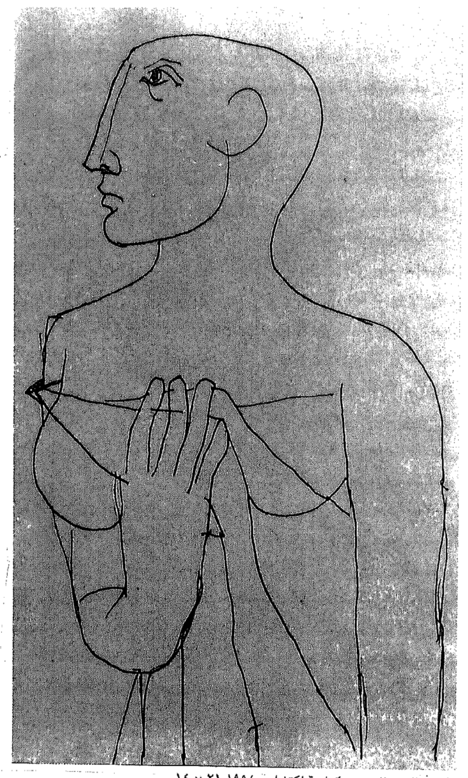
ليثوجراف تكوين ١٩٧٦م ٢٤ × ٢٠سم



حفر على الزنك ـ ١٩٨٢م ٢٣ × ١٨سم



حفر على الزنك - طائر - ١٩٧٨م - ١٥ × ١٥سم



رسم بالحبر الشيني «كراسة اكتشات» ١٩٩٤ ٢١ × ١٤سم



فى حفر آخر على الزنك سوف نجد تنويعات على هذه القامة الأنثويّة المستندة إلى الأرض، وسوف نجد، كذلك، ترددا متعددا لنغمة المثلث ــ بين المقام الكبير والمقام الصغير اذا صحّت الاستعارة من الموسيقى ــ نراه فسيحا يشغل نصف اللوحة، كما نستشفّه صغيرا فى أكثر من نغمة وعلى أكثر من مقياس، وفى الطرف الأيسر من اللوحة قامتان ــ طالما تترددان فى

أعمال مرسى وتخطيطاته ـ هى قامة المرأة والرجل ـ يكادان أن يتجرّدا من ايحاءاتهما الجنسيّة السافرة وان ظلا يحتفظان بقسماتهما الواضحة، وبينهما ما يشبه التسارّ ـ أو التراحم ـ أو الحوار الحميم. وليس فى خلفيّة اللوحة الا فراغ فسيح ـ هو إلى السكون الصافى والسلام الملىء أقرب منه إلى الخواء مجرّد الخواء.

ليست محفورات «متتالية حجارة بوبيللو» ترجمةُ للرواية، طبعا، ولامجرّد تصوير «اليستراسيون» لها، بل هى عمل فنى مستقل برأسه وموازٍ لعمل فنى آخر مستقل بذاته ومواز بدوره (مجرد أن وضِعتْ له المحفورات أصبح موازياً) بينهما نسبة وقُربَى لا معدى عنها.

فى هذه المجموعة تنويعات على رأس وسمكة ـ تذكّراننى على نحو معين بلوحة الوجه والشمعة فى متتالية كافافى، وبينما نجد الوجه ـ أو الرأس ـ هنا راسخا ثابتا مفتوح العينين على تأمل بعيد، نرى السمكة كائناً متوفزا يقفز بنوع من العرامة ـ بل الشراسة ـ إلى أعلى، فاتحا فاه عن أسنان كأنها أسنان القِرش، مثلثات صغيرة وحادّة ونهّاشة.

ما هو التساوق بين السلام الأبوللوى فى الوجه وبين الجموح المتنّزى الديونيزىّ فى السمكة، بين هذا التصوّر التشكيلى وبين تيمة الرواية؟ إنمّا أسأل هنا عن التسارق لا عن التطابق، عن التجاوب التشكيلى ـ فى مجاله الخاص ـ مع المحور الروائى الذى مجالة اللغة أساسا بما تحمل من طاقات خاصة بها، مهما أضمرت فى طيّاتها من قيم تشكيليّة أيضا.

التنويع الأول حيث السمكة الواثبة على الجانب الأيمن من اللوحة، فيه نوع من الصفاء، رقّة الخط، وهدوءالايحاء، بينما نجد أن التنويع الثانى – والسمكة هنا على الجانب الأيسر ـ حتى وإن كان التنويعان متطابقين تقريباً، فيه كثافة مظللة فى نسيج الخلفية ـ كلاهما حفر على الزنك ـ وخطوطه أوثق وأقوى و أكثر سمكا وثخانة من غير أدنى جفاوة أو غلظة.

فهل فى هذا التساوق ـ التفارق ـ مرة أخرى ـ دلالة معيّنة؟ هل فيه ايماء مرة أخرى الى التراسل ـ التضادّ بين أبوللو وديونيزيوس؟

تتكرر نغمة المثلثات ـ على اختلاف مقاماتها وتوزع هارمونياتها ـ فى حفر ثالث يضم هاتين

القامتين الأنثويّتين ـ عاريتين كاسيتين معا، ناهدتين بأثداء مليئة خصيبة ، منزوعتى أعلى الرأس، كما عهدناهما من قبل، احداهما شامخة الرأس، صرحيّة الجسم، متشبثة بذراعها الواحد تقبس يدها على ركن من الأرض، بينما الأخرى لاتقل عنها صرحية أو جسامة أوجسدانيّة نحتيّة، لكنها، فيما يلوح، فى غمرة حوار مزدوج.

هل هو الحوار الأساس فى هذه المتتالية، كما هو فى تلك الرواية؟

مما له دلالة فى زمننا الردىء أن الناشر لم يستطيع أن يضمّ اللوحات العارية فى صلب الرواية، توجسا وتحوّطا وتقية، واكتفى بأن وضع فى الكتاب بقية اللوحات«البريئة» ولعل له عذراً، فليس مطلوبا من الناشر أن يكون شهيداً، فى كلّ الأحوال .

هل ثّم براءة أكبر من براءة الجسم العارى وخاصة فى هذه الصياغات صارمة التزهد وصافية التنسك؟ ليس فيها شبهة بذاءة، ولا حتى مجرد عضوية الجسد، بل فيها تجريد مُوح وقاس. ولكن موجة الظلاميّة توشك أن تجتاحنا.

فاذا كان للمثلث الدور الأكبر – أويكاد – فى تكوين هذه المحفورات، فإن للدائرة وأجزائها دور ــ لايقل أهمية ــ فى تدويرات الأثداء والبطون، وللخط المستقيم تقريبا نصيب فى التشكيل.

وهومايتبدّى فى محفورة هى الى الأيقونة أقرب، خلفية سوداء كاملة السواد تنبثق أوتنسال منها خيوط بيضاء من نور تحدد وجها نسائيا فيه قدسية هادئة لكنه غير مستقيم الملامح، ثم نتوء يمكن أن نرى فيه انسيابا لجدائل الشعر أو اختلاطا بكيان آخر، وثّم وراء الوجه مايوحى لى بأنه فقمة فاتحة فاها، أوهى حيوان سواء كان بحريا أم سماويا، فيه نية افتراس غير خفيّة.

هل هذا الامتزاج بين انثوية الهية من ناحية وبين كائنات أخرى، وحشية والهية مرة أخرى، هو تراسل نغمى مع احدى تيمات «حجارة أبوللو» الأساسيّة؟ أم أن هذا التأويل يأتى من انحيازى، وان كانت له مشروعيته مثل أى تأويل آخرى ؟ مع أنه من المسلم به أن التأويل – بدوره – يندرج فى سياق مختلف عن سياق القيم التشكيلية البحتة التى تكون العمل الفنى.

وفى هذا السياق نفسه – تأويلا أو تشكيلا – تأتى (على اللينوليوم) محفورة «القرد الإلهىّ» (هذه التسميةمن عندى) الذى يفجؤنا برسوخ صلد بالأسود فى قلب فراغ قابس بالأبيض، الخطوط التى هى فى الوقت نفسه كتل سوداء، صمّاء تقريبا، لاتحففها الالطشات أبيض متناثرة صغيرة ، تبدو للعين غير المدربة عفوية وتلقائية – هى كذلك بالفعل – ولكنها تلقائية تلهمها دربة طويلة لعلّها غير واعية وغير متعقلة تماما وفى حركة تشبث ذراع «القرد المؤلّه» وساقه بما يبدو أنه قائم عمودى أوحبل سميك مضفور، وفى نظرته الانسانيّة التى توشك أن تكون فوق انسانية، دينامية كامنة، حوار درامى مضمونى ينضاف الى أو ينبع من الحوار الدرامى التشكيلى البحت بين الأبيض والأسود أوبين الكتلة والفراغ، أو بين الخطوط الكثيفة المستقيمة وبين ما يتخللها أويخففها من تنويعات هندسية مغايرة.

وسوف نجد هذا الحوار مأخوذا فى وجهه العكسى، حيث يسود الأبيض خلفية المحفورة أو يجتاح صلبها، ولايأتى الأسود (المستقيم أوالمقوس) الاّ على سبيل التضايف – وان كان أساسيا فى تكوين اللوحة التى أحب أن أسميها لوحة «الأعمدة اليونانية» أو البيزنطية النقية، واذا كانت بعض ايحاءات القامات أوالتماثيل فى محفورات ولوحات أحمد مرسى تشير الى خصائص رومانية فاننى أميل الى أن أرى فيها روحا هيلنستية قوية بأكثر كثيرا من صرامة وقالبية التشكيل الرومانى الجهم. لكن هذه الأعمدة هنا ليست صروحا نحتيّة بقدر ماهى انبثاقات لأشواق روحية أى ليست فيها خارجية الثبات الرخامّى بقدر مافيها من اهتزاز التوق الانسانى، هى مبتورة الأكاليل، تقعى عليها كائنات شبه إنسانية كأنها أحجار الشطرنج، أوتخليطات الوهم، معا، تغمرها قوى توفز داخلى. اللوحة كلها كأنما تسبح – فى الوقت الذى هى فيه راسية ثابتة – على أرضية متموجة من كثبان رمل بيضاء محددة بتقوسات الخط الأسود متراوح الثخانة، ومن بينها تبدو ساقان مبتورتان متحركتان وليستا مجرد تلوين، كأنى بهما ترفعان هذه الصحراء مقوسة الكثبان، وهذه الأعمدة مستقيمة الترنيم.

إن الايحاءات التى يقال إنها رومانية ـ وأميل إلى أنها بيزنطية بل مصرية قبطية ـ تتبدى ، بقوة، فى ثياب سابغة ضافية ترتديها قامة نسوية بيضاء ملفلفة بالسر فى ازدواجية تقابلها

قامة ذكوريّة عارية سوداء، فى أيقونة ثنائية الجناحين يؤلف بين شقّيها فراغ أبيض، وتؤطّرها خلفيّة سوداء فى الطرفين.

* * *

منذ بداياته المبكرة فى مطالع الخمسينيات كانت حدود فنّ أحمد مرسى، فى نهاية التحليل، هى اللون، والمساحة: الحدود المثلى للفنان الذى أداته الفرشاة واللوحة، مهما قيل عن «الرمزية» عنده. إنه لاينفى عن فنه «الشاعرية» ولكنه ينفى عنه، بقدر مايسمه، صيغ الفنون الأخرى. فلن تجد عنده التجسيم الذى هو من خصائص النحت، ولن تجد التصورات العقلية، ولاقضايا الأدب والخطابة، كما عساك تجدها فى «صور» كثيرة، ولن تجد تلك العناية المسكينة بالنقل الخارجى الدقيق للأشكال والحجوم، ولن تجد الانصياع الجائع لقواعد «المنظور». وإنما هو، كما قلت، لون ومساحة، أصفى عناصر التصوير.

ذلك يفسر لنا ما فى أغلب أعماله من إهمال للايحاء بالعمق المكانى، عن طريق الحيل التشكيلية المألوفة من تكبير وتصغير، أو تظليل وتنوير وتركيز مثلا، انه يومىء إلى عمق مكانى، مجرد ايماء فقط ولكنه مع ذلك يوحى بعمق للرؤية، الفنان هنا يسبُر غورا فى «الصورة» الداخلية لا فى المشهد «الخارجى» ومن ثم فإن أبعاد صوره هى، حرفيا، أبعاد الصورة: طول وعرض. فى هذين البعدين وفى الحدود التشكيلية فقط، يستطيع هذا الفنان أن يذهب بنا إلى أبعاد مضاعفة، إلى أغوارفى النفس غائرة، ومشاهد من الحب والتراحم بين الناس بعضهم بعضا، وبينهم والأشياء الحية والجامدة، وإلى آفاق من الجمال التشكيلى البحت. لايأتى «البعد الثالث» عنده من مجرد حرفّية فى التصوير، بل من توزيع اللون، وتنويعه، ومساحاته. حتى فى الضوء: إنه مقل جدا فى استغلال خدع الإنارة والقاء الضوءوأنت غالباً تجد عنده ضوءا متسقاً ذا درجة واحدة ، شائعا فى الصورة، لايقتحم حَدَىّ اللون والمساحة، ولايُغيِّم عليهما ، بل يفسح لهما كل الأفق.

وهو أفق فسيح براح، فى سعة إمكانياتٍ للادراك توشك ألا تكون لها حدود، فى تجاربَ جَسُورٍ تبلغ شأوا من الجمال، جمالَ اللون الشخصى النابع من معاناة، وحساسية، وذوق، وجمالَ مساحاتٍ فيها تناغم خفى وانسجامات تكاد أن تلوح عفوية لا تعسف فيها ولا بحث، لكنك

بعد تأملٍ يسير تقع على دراسة واعية صاحية لتشكيل الخطوط وتكوين المساحات.

هناك شيء لا أضجر من تريده: ان خصائص المزاج المصرى فى الفن التشكيلى ينبغى البحث عنها فيِ عناصر الفن التشكيلى نفسه. وهى ليست قطعا قضايا عقلية، أو أدبية ، أو دعائية. وألوان أجمد مرسى هى بحث جاد، وماهر، فى التعبير عن الروح المصرية، وألوانه فيها خضرة زهرية أبلغ من خضرة غيطاننا، وزرقة اسكندرانية أصفى من بحرنا، وهذه الحمرة الطوبية العميقة هى شمس الصعيد نفسها، مصفّاة، فيها كل احتراق أرواحنا، نحن، لاغيرنا، تحت شمسنا. هذه الحمرة الطوبية العميقة هى شمس الصعيد نفسها، مصفّاة، فيها كل الألوان هى بعض رسالة الروح المصرية التى بوسعها أن تَبلغ الإنسانَ فى كل مكان.

ظاهرة أخرى لم تعد اليوم بحاجةٍ للتأكيد: هى قلة احتفال الفنان الحديث بالتزام حدود الأشكال والمقاييس الخارجية الواقعية، اليومية المظهر لموضوعاته. وفى العالم الذى نراه هنا تقوم مسوخ قميئة، شوهاء. وانما هوينقل لنا وعْىَ الفنان بالشىء الجوهرى خلف الظواهر، ويلهمنا بجمال غريب فى هذه المسوخ، هو جمال تشكيلىٰ صرف، أساسا، لكنه – لذلك – يبتعث عندنا المحبة القائمة بين الناس، فى دخيلتهم جميعا، فتتحنن قلوبنا أمام هذه القامات الصامتة والساكنة التى تنوء بها مأساة ما، لكنها راسخة مكينة تواجه المأساة، وقد غرزت أقدامها فى الأرض فنتماسكْ نحن أيضا، خفية، أمام هذه الشخوص المتشددة المتماسكة التى تحرص على الحياة بعناد، أمام هذه الوجوه الصلدة الصخرية التى تنهل منها العاطفة مع ذلك، وقد بُترت بتراً عن جسومها، أوقطعت عنها شرائح اللحم وتراكيب العظام، أمام هذه الظهور المنصوبة، والأجسام القوية التى اجتثت عنها رؤوسها وهى مع ذلك تختزن ثمرات الحب والحياة فى قرارتها، كأنها تختزن بذورا صلبة مليئة بالعزم، والرغبة فى التحرر والانطلاق، وصدورنا تنبض أمام هذه العيون الواسعة المصرية التى تفيض بالفاجعة، وبالعمق، وبالرقة أيضا.

ليس فنّه إذن مجرد بحث عن الأسلوب، ذلك شىء عقيم، انه أيضا شاعرية ورحمة، تنتقل الينا أساسا من خلال الالوان والمساحات. انه أحيانا يحب أن يسمى مذهبه «الواقعية الشعرية»، لكنه الان يحب أن ينسب نفسه الى «التعبيرية الجديدة» التى تكتسح الساحة الفنية فى الحقبة

الأخيرة. وهو محق فى كلتا النسبتين، ومازالت التصنيفات غير قادرة على الوفاء، بأمانة، بما ينقل .

ولكن ما اهتمامنا بالبطاقات، والالفاظ؟

الواقعية اذا شئت، والتعبيرية بلاشك وأصداء سيريالية لاتريم، لكنها كلها تنبع عن حس جمالى مرهف، وشاعرية فيها غناء أسيان تخامره دائما نبرة حزينة،تصل أحيانا الى ذروة كالذروة التى يبلغ فيها القلب أن يبكى. على أنه دائما يعنى بأن يضع لك زهرة حمراء، تفاحة حمراء، أوحمامة حمراء أوسمكة حمراء،شمسا أوقمرا أوأفقا وضيئا، كأنه يؤكد أن عنده دائما استبشارا، ولكنه استبشار مركب وصعب التكوين، يضم فى حناياه حساً بالفجيعة، ذلك لاينتقل اليك الا عبر الوسائل التشكيلية فحسب: اللون والمساحة والتكوين.

عن هذه الرحمة، وعن هذا الايمان كنا نجد الشخوص الشعبية المصرية، فى أعماله المبكرة وقد ظلت هذه الشخوص باقية على نحوما فى كل لوحاته، بعد أن ازدادت رهافة وصفاء تشكيليا خاصا. كنا نجد عندئذ، ومازلنا نجد، تنويعات على الصيادين الاسكندرانيين مع قواربهم وأسماكهم، كأنهم اخوة الفنان، أو «الانا الاخرى »عنده. هده القوارب الجانحة، والمبحرة هى أدواتنا، كلنا، للخروج الى الكون العريض، وهذه الأسماك هى عطايا الكون لنا، وما نستنبطه نحن من الأعماق. أما هذه النسوة وأولادهن، وثيابهن السابغة، فلسن مجرد نسوة، بل أمهاتنا وأخواتنا ونساؤنا، وأجسادهن المسطحة فيها مع ذلك أنوثة ملغزة مترعة – كالفاكهة – بعصارة محجوزة، لقد تخلين الآن ، ربما، عن المنديل بأوية والفستان بسفرة، ولكنهن مازلن قيمة تشكيلية أساسية فى عمله وما زالت الانوثة عنده لغزاً وغواية معا، ومازالت المرأة – جسدانية وميتافيزيقية معا – هى ينبوع بهجة منيرة واحتدام متوهج فى عالم اللوحة الداكن الثقيل.

أما القطط، والعيون،، والأسماك، والطيور، والأقزام فهى مصر الفرعونية والقبطية والعربية معا، فى حوارينا وأزقتنا، وفى بياصات بحرى والانفوشى والعطارين، وأركان الاسكندرية المنزوية، فى سِكك نفوسنا وساحات روح شعبنا. وهى ليست «رموزا» بل هى شفرات، ليست استعارات أو مجازات «أدبية ـ قولية»، بل هى «علامات تشكيلية»، ليست دلالتها أساساً فى

مضمونها التراثي أو الفولكورى ـ لافرار من هذا التراث مع ذلك ـ وانما دلالتها فى الصياغات التشكيلية أولاً وأخيراً، أى فى مواقعها من مسائل التكوين والتلوين وايقاع المساحات وتجاوب أشكال: الدائرة والمثلث والعمود الرأسى والخط الأفقى، وهكذا.

ومن ثم فان هذه الروح الشعبية لم تأت اعتسافاً ولاعن استهداف سابق مرسوم، بل عمق تأثيرها أنما يأتى من توفيق الأداءة الفنية البحتة فى الأداة وظيفتها الجمالية (هذا هو الجوهر ـ الأسلوب معاً، وعن صدق الفنان فى حسه بموضوعاته.

شيء آخر في هه الأعمال، شيء كأنه أنفاس آتية من عهود عريقة، بدائية ، كأنه كتلة صخرية متدحرجة أولية، توحى بها ألوان كأنها جواهر جافية غليظة خشنة، وعناصر داكنة باقية بقاء الجبال نفسها، وألوان من الخضرة الغريبة أو الصفراء أو الاحمرار، كأنها شفَق بدء العالم، أو غسق نهايته. هذه أيضا من سمات القربى الوثيقة بين الفنان ومصادره الشعبية، وأوشك أن أقول بينه وبين مصادره البدائية.

فى مرحلة من مراحل مسيرته الفنية اختفت أحلامه الرقيقة الآسية ، وشفافيته وشاعريته النحيلة الصافية المقطرة التى كانت من ماء الحنان والوحشة السائل على اللوحة ولكن ألوانه ظل فيها عمق قليل، وانبساط مساحات ضحلة وضاعت نهائيا حتى الآن، تلك الخطوط الواضحة السوداء المحددة التى كانت تذكرنا أحيانا بتفعيلات الشعر وايقاع الأوزان والموسيقى التشكيلية الجنائزية عند «رووه» لقد خطا عبر حدود مراهقته الفنية، وترك الساحات البراح التى تهب فيها الريح، واقتحم ميدانا فيه زحمة النضج واحتشاد الرؤى القوية.

لوحاته عندئذ عجينتها كثيفة، ألوانها متراكبة غنية خصبية، كأنها تربة تتفتق فيها الأزهار والنباتات والقمح والأعشاب ، طيبة ورديئة ، على السواء، من ألف لون وكأنما كان ـ ولعله فى كثير من لوحاته الأخيرة أيضا ـ يتفجر بالمتعة الحسية الخالصة التي تشعرك بامتلاء اللحم بين اصابع يديك، وقوام الجسد اللحيم الطري اللين، وبهاء الالوان الضاحكة أحيانا أوقتامة الالوان المكتومة المقفلة على حياة عنيدة، غائرة، أحيانا أخرى.

تجاوزت تصميمات اللوحة بساطة وسذاجة الصبا الفنى، سواء كان رومانتكيا أوسيرياليا،

وأضحت تصميماته معقدة، مركبة، كأنها متاهات التكوينات العضوية الحية، تحيرك بتشابكها وتطورها وتقلبها على عدة مستويات، لكن النظام الاساسى هناك، فى مجموعها، يلهمك بالاعجاب والعجب،. ويمكن دائما ـ مع تعقده ـ اختزالُه إلى هياكله الداخلية البسيطة. ومع ذلك فان الخصائص الجوهرية فى فنه ستظل باقية ـ أنّى لها أن تزول ؟ ـ ان الشاعرية هناك. ولكنها غنية كثيفة العجين، والأسى الموحش الذى اتسمت به أعماله الأولى قد أصبح حزنا فيه اقبال على تجربه الحياة ومعاناتها، والشغف بتلوين المساحات الكبيرة ألواناً هادئة فسيحة، أصبح تغلغلاً يجمع بين ألوان تضعها فرشاة قد ثملت بخمر الأضواء والظلال، تغوص فى أغوار التجارب الجمالية وتكوِّم ملء اليدين من بهجة التلوين، بهجة خالصة قوية فيها السكر النابع من الاحساس بالقوة والتمكن.

اتسعت رؤيا هذا الفنان فأصبحت شاسعة ، كأن قامته قد طالت وغارت رؤياه فى الوقت نفسه إلى موالج دفينة فهى متغلغلة راسخة القدمين وتعقدت كما تتعقد الحياة الأولية فتصبح كيانا عضويا متراكب المستويات يلم أسره نظام وطيد متعدد البؤر والأطراف.

ويسعنا أن نقول إن خصائص فنه عندئذ ـ وما زالت إلى حد كبير ـ هى أولاً: المتعة الحسية العنيفة التى يجدها فى اللون. ثانياً: النضج فى التشكيل والاحساس معا، اذ يجمع بين عدة مستويات فى تنظيم شتى المساحات والتكوينات، وفى الايحاء بشتى المشاعر والمزاجات، ثالثاً: الشاعرية التى تجاوزت البساطة الرقيقة آلى الكثافة الخصيبة. رابعاً: النبرات القوية المليئة فى تناول الموضوعات بجسارة واقبال ورسوخ.

من أهم القضايا التى تثيرها، دائما، أعمال أحمد مرسى، مرة أخرى، قضية العلاقة بين التكوين التشكيلى، بقيمه المختلفة من حيث المساحة ،واللون والخط والروابط الشكلية، وبين المضمون الذى يكمن وراء الصياغة التشكيلية. وانما تعرض لنا هذه القضية فى لوحاته الأخيرة التى نجد فيها هذه العلاقة الحميمة بين ما نصطلح على تسميته بالشكل، وما نحاول أن نستكنهه باعتباره المضمون. هذه دائما من الأسئلة التى لم تفتأ تثور من جديد، مهما قيل فيها، ومهما تكررت الاجابات عنها بصياغات مختلفة، ولا فاصل يمكن أن يكون بين هذين العنصرين، حقيقة،

ولكننا بهذه التقسيمات ، والتجريدات، نحاول أن ندرَجَ إلى خفاء العمل الفنى.

ذلك أن العمل الفنى عند أحمد مرسى يكتنفه خفاء ملحوظ، لاينال منه، لأنه عنصر آسر من عناصر التواصل بين الفنان والمتلقى لفنه. وقد يبدو من الغريب أن يكون الخفاء، والغموض، والاستعصاء على الفهم العقلى القريب المباشر، عنصراً من عناصر التواصل، ولكننا نعرف أن ذلك من كشوف السيريالية، والرمزية، والتكعيبية والتجريدية وغيرها من مذاهب الفن الحديث، وأن الانجازات الفنية فى هذا السبيل تتجاوز الجسور القديمة المعبدة المطروقة، وتلقى بجسور جديدة، فيها جَسارة وجرأة، بين وعى الفنان ووعى المتلقى لفنه، عبر المهاوى والاخاديد والفواصل التى تقوم ، بالضرورة، بين كل وعى وآخر.

والمهم فى ذلك أن هذا الخفاء نفسه عامل من عوامل الجاذبية، ونداء ودعوة الى التلاقى، بما فيه من تَحدٍ واستفزاز يتطلب الاستجابة.

ان الرمز عند هذا الفنان ليس قيمة شعرية فقط، وليس قيمة فكرية فقط. ان الرمز هنا، والمضمون الدرامى المكتوم الخفى، انما يندرج فى تلاصق عضوى بالقيم التشكيلية التى تكون اللوحة.

ويمكن أن نستخلص بعض هذه القيم التشكيلية من اهتمام الفنان بالتشكيلات الدائرية والمثلثة أساسا، ومحاولته الدائبة فى اقامة تكوينات غضة وأصيلة من العلاقات المتبادلة بين الدائرة الكاملة والناقصة والمقطوعة والمضمَرة، وبين المثلث فى مختلف تركيباته، وبين الخط الأفقى الممدود، والتعامدات الرأسية.

ومن القيم التشكيلية الأخرى العلاج اللونى الذى يختطه الفنان، متوخيا فيه أن يثير عندنا الصدمة اللونية الحسية، فيثير بذلك نفسه يقظةً للوعى، وتوفزاً للاحساس، فهو يستخدم الأزرق والأخضر فى علاقات خاصة، وهو يضع الأحمر فى مواقع مفاجئة ، وهو يندرج بالبنفسجى الداكن والأزرق بمختلف ظلاله، فى علاقات تجريبية يوفق فيها، فى لوحات مرموقة عديدة وعتيدة توفيقا كبيرا.

من هذه العلاقات التشكيلية نفسها وليس من اضافاتٍ أو اقتحامات خارجية عنها تتقطر لنا

ايماءات الرمز، والدراما الكامنة وراء اللوحة، وهذا بالضبط ما أعنيه عندما أقول أن الرمز عند هذا الفنان قيمة تشكيلية أساسا.

فهو لايفرض علينا تصورا فكريا، بل هو يتيح لنا التأثر التشكيلي، بما تحمل أعماله من علاقات تشكيلية: الدائرة الناعمة من ناحية والمثلث الجاف الحاد من ناحية أخرى، التدرجات اللينة فى اللون، ثم المساحات المفاجئة، الحمراء أو البيضاءالناصعة، بما تحمل من صراع آنىّ كامن وفطرى ـ هذا التناقض التشكيلى نفسه هو الذى يحمل المضمون الدرامي، وليس العكس ان صح، مرة أخرى ان هناك امكانية للتقسيم بين القيمتين التشكيلية والدرامية، وفى ظننا أنه ليس هناك امكان لمثل هذا الفصل المعملى بل هناك تناغم وتوازن وتجاوب بين القيمتين.

ومن هنا تأتى القضية الثانية اذ نصاحب تطور صنعة هذا الفنان من اللوحات الصغيرة كثيفة العجائن المزدحمة بالتشكيلات الصعبة، إلى أسلوبه الحالى، وهو أقرب إلى الجداريات الفسيحة، كأنما يعوضنا عن بهرة الأنفاس وازدحام الصدر فى الدراما الشعرية التى تكمن وراء رؤياه، بانفساح الأفق التشكيلى، واتساع مساحة الدراما التشكيلية، سعياًوراء هذا التوازن، وإقامة لعلاقة الفعلِ ورد الفعل فى التكوين النهائىْ .

أن الصفاء التشكيلى الذى يعود مرةً أخرى إلى أعماله بعد أن كان قد استهل به هذه الأعمال ـ على نحوٍ فيه كثير من البساطة التى تشارف على البراءة ـ هذا النقاء الناضج، اذن، فى أعمال أحمد مرسى، وهذه التكوينات الجريئة المقطَّرة، وهذه الألوان التى تتسع فى مساحات عريضة تكاد تكون من نغمة واحدة، وان كانت فيها التدرجات التى تكون عفوية، هذه كلها تُقرّب صنعته الفنية شيئا ما من التكنيك التجريدى، وتكسبه ثراء جديداً.

وفى ظنى أنه يتجه إلى التخلص من تعقيدات التأثيرات السيريالية المركبة. إن له الآن رؤيا تشكيلية خاصة به أصيلة، تجمع بين العناصر التجريدية والرمزية معا، كما تجمع بين الشاعرية والتعبيرية معا، دون أن تكون هذه المصطلحات جميعا وافية ولا كافية.

ولكنه، فى ظنى، لم يَخلُص تماما من تراثه السيريالى ـ الشخصى والعام ـ سواء كان ذلك التراث شعريا أو تشكيليا، فمازالت الرؤى ذات الجنوح السيريالى تراوده ويعالجها. كأنما هو

الحنين إلى حب قديم.

وفي ظني أيضا أن المساحات الواسعة، أو «الجداريات المصورة» كما أسميها، هي الأداة التي تتفتح فيها موهبته الشاعرية ـ التشكيلية على أكمل وجه.

أحمد مرسي، في يقيني، شاعر تشكيلي، هذا صحيح، ولكنه تشكيلي بالدرجة الأولى، وفي إهاب الباحث التشكيلي يكمن الشاعر الذي يبحث عن أسرار الروح.

في ١٩٦٩ ــ ياللسنوات، سرعان ماتمرّ ــ كتب الناقد اليوناني ــ المصري ديمتري دياكوميديس:

«ان مناخاً غريبا ينتمي الى الحكايات الفانتازية، إلى الأدب السادي القبري المقبض، على السواء، ويتصل بالتعبير عن شحنة «الليبدو» الغريزية، وعن الذهنية الحادة المرهفة، معاً، يخلص الينا من هذه اللوحات الكبيرة التي يعرضها أحمد مرسي.

ولاشك أن في عمل هذا المصور رغبةً واضحة في الايحاء الشعري، وفي تجسيد الأحلام، وهناك فيه ذكريات ملموسة من السيريالية، وتأثيرات من شاجال وبيكاسو ولكن ذلك كله قد استوعبه الفنان وتمثله تمثلاً تاما، مما يتأتى عنه تصوير شائق جدا، وجذاب جدا، جاء عن فكر واعٍ وعن جسارة وعناد. أي أنه، بعبارة موجزة، عمل لايشابه أعمال الآخرين».

(البروجريه الفرنسية، القاهرة ، ٢٩ مايو ١٩٦٩)

وبعد ذلك بنحو خمسة عشر عاما يأتي الروائي والناقد والكاتب المعروف المقيم في لندن شفيق مقار ، ليقول:

«لايُسمِي أحمد مرسي لوحاته. فلايحدد لها هوية منطوقةًبالكلمات أو الأرقام أو حتى أبيات الشعر. باعتبار أن اللوحة قادرة على أن تفصح لك بنفسها عن هويتها الحقيقة متى تواصلت معها وتركتها تستدرجك وتغويك فتتفتح لك منفذاً إلى العالم الذي جاءت منه فانبثقت في وعي الفنان. ومرسي على حقٍ في تعففه عن تسمية لوحاته. فهي لا تحكي حكاية. ولا تدعي موقفا فلسفيا. ولا تجتهد في تقديم أية عروض تسجيلية أو تقارير مصورة عن الطبيعة ومن فيها. ولاتتغنى بشيء. ومع

كل ذلك، تظل لوحات فصيحة للغاية ــ متى أصغيت وتركتها توسوس فى سمعك ونظرت بعينين مفتوحتين فتركت ألوانها وخطوطها تتسرب إلى ماتحت عتبة الوعى، لتمارس معك هوايتها المفضلة: الضرب تحت الحزام.

فاللوحة عند مرسى عملية اعادة تركيب للواقع بعد تفكيك أوصاله، واعطائه ألوانا جديدة تكشف النقاب عما يخفى ذلك الواقع وراءه، لتظهره على حقيقته كما تتراءى لمخيلة الفنان.

وحقيقته فاجعة. لذلك يظل اللون الأزرق ــ لون الحزن عند المصريين ــ بكل تدرجاته، والبنفسجى، والرمادى، واللون الأسود، مفترشا معظم مساحة اللوحة من ألوان أحمد مرسى الأثيرة، الاحيثما تعلق الأمر بالمرأة.

فالمرأة فى لوحات مرسى تتوهج، وهى ـ بشكلٍ ما ـ نبع إشتعال داخلى ما يفتح الطريق أمام ألوانٍ كالبرتقالى والأحمر لتفترش عالم اللوحة بما اسماه مرسى فى مرثيته لبراك، بريق اللون، وان كانت الوان مرسى الزرقاء والرمادية والبنفسجية والسوداء تظل تلغو بعذابٍ مندهشٍ لعذابه ناقمٍ ومغتاظ أو قاعد مسلم أمره لربه، فإن انبثاقات اللون الحادة التى تُحدثها المرأة بحضورها فى لوحاته، أشبه بانبثاقات الموسيقىّ سبيليوس، لا تكف عن القول: آه. هذا عالم فظيع، لكن فيه المرأة، فهى تحاجى الحزن وتدحضه ـ إلى حين. ريثما ينبثق عذاب رمادى أو أزرق أو بنفسجى جديد.

وان كانت المرأة عزاء، وملاذا فى خضم برودة الحزن المثلوجة التى ينضح بها جسد العالم فى لوحات هذا الفنان ، فان الحيوانات ـ والجياد ـ بشكل خاص هى التى تسرق من ذلك العالم الوحشى بعضا من سكينة أشبه بالسلام الذى يعقب الصلاة. وقد يكون ذلك السبب فى أن احمد مرسى الذى لايكف عن اعادة ترتيب ملامح الوجه البشرى واعادة ابتكار الأشكال للكثير من اعضائه، يستسلم وديعا طيبا لما تغويه جياده به من جمال».

(الدستور، لندن ١٨ فبراير ١٩٨٥).

فى التقديم الذى صدَّر به الفنان معرضه، فى ١٩٨٧، بنيويورك ما يشير إلى معان قد نتفق

مع صاحب التقديم فيها أو نختلف:

ما يومىء إلى العشاق الماثلين ، برضى ، فى السكينة والثبات، تغمرهم المساحات العريضة المسطحة، وكأنما قوة العاطفة تكاد تشلّ البهجة، وكأنما حس التحرر يغلفه الصمت.

أو مايومىء إلى أن الفنان يصور الطائر ــ رمزاً للحرية، والحصان ــ رمزاً للخصب ــ مرة بعد مرة، باعتبارها أجزاء لاتنفصل عن المشهد السيكولوجى الداخلى. فلا نرى الطائر أبدا يشق الفضاء ولا نرى الحصان أبدا يعدو فى مناكب الأرض.

أو ما يومىء إلى أن عمل الفنان وإن كان رمزيا فى مضمونه، إلا أنه عمل تصويرىّ وبصرىّ.

أو مايومىء إلى أن اللوحات مقسمة إلى نغميّات مرهفة التدرج، منخفضة النبرة، رصينة وقاتمة فى معظمها، وتُسهم أصداء هذه النغميات فى تكوين الاحساس الشامل بالعمق الذى يتحقق حينا عن طريق تصوير الأجواء الخارجية وحينا عن طريق أبعاد المنظور المحسوبة. ونجد أن الظلال تزيد من هذا الأحساق بالعمق كما أنها تشارك فى سرية الصورة النهائية ــ وهى صورة مبنية على الجماليات التكعيبية التى تكتسى بنبرات تعبيرية عالية لاتردد أصداء صرخة «مونش» بل تذكر بما نجده عند «بيكون» من «العاطفة ــ فى ــ السكون».

أو ما يومىء إلى أن شخوص الفنان ماثلة فى السكون دائما، والتفاعل بينهم ليس جسديا بل هو تفاعل ينتمى إلى العاطفة. إنهم يجسدون تناقض الموت فى الحياة، بل الحياة فى الموت. إن رعب الفراغ عند أحمد مرسى يبلغ من طغيانه أننا نرى عازفاً موسيقيا مستوحدا، ساكنا، وقد شاهت ومُسخِت أداتُه الموسيقية. والشىء الوحيد الذى يخفف من هذا الرعب هو ــ أحيانا ــ مساحة حمراء تضيف دفئا وأملاً إلى بيئة قاتمة وحزينة، ينتظر فيها الإنسان والطبيعة، كلا على حدة، مجىء الخلاص النهائى: انتصار الخصب على العجز والعقم.

سوف أخلص إلى بعض القيم التشكيلية فى مجمل عمل هذا الفنان وخاصة فى لوحاته الأخيرة.

فمن حيث التكوين: تتسم تكوينات أحمد مرسى بالسعة والانفساح العريض ويقَسَمة صَرْحية أو معمارية واضحة ــ فى الفترة الأخيرة على الأخص، وإن كانت تلك القَسَمة كامنة بالقوة فى أعماله الأولى ــ مهما كان من مساحة هذه الأعمال.

وما زالت الوحدات البنائية فى عمله ـ على اتساعها ـ هى :

أولاً وأساسا الدائرة بأشكالها ودرجات اكتمالها أو نقصانها، وظهورها أو تخفيها، واستوائها أو انبعاجها، والدائرة مع ذلك عنده دائما توحى بقدر من النعومة والانسياب، وتوحى ، من ثَم، بقدر من التصالح مع العالم، والتوافق معه، بدرجات مختلفة، والاتساق فى داخل قانونه الأساسى، قانون الدوران والصيرورة المستمرة.

المثلث وتنويعاته هو الوحدة التالية فى الأهمية، سواء كان مبتورا أو صحيحا، سواء كان متطاولا مسحوبا أو مضغوطا مسطحا، سواء كان جليا أو مُضمَرا، وأخيرا سواء كانت خطوطه حادة قاطعة أم مغلفة بقدر من الليونة ـ ولا أقول التهدل ـ والرخاوة.

أما اعتماد الخط الأفقى والخط الرأسى فهو اعتماد أساسى فى تكوينات أعمال الفنان. بل يكاد يبلغ درجةً من الاقتحام والسفور وفرض الذات تدفعك أحيانا للانتباه إلى أن ثم ضرورة حتمية، فى رؤية الفنان، لهذه التقسيمات الصريحة القوية، وكأنما يقول لك، دون أن يقول شيئا بطبيعة الحال ـ إن العالم عنده ليس انسجاما تاما وأن التَجَزُّء والانقسام فيه هو أيضا قانون لا مفر منه.

ومن نافلة القول أن هذا النوع من التقسيم بسيط ولاسفسطة فنية فيه، ولكنه يسهم اسهاما حقيقيا فى اقامة الصيغة الصرحية أو المعمارية فى اللوحة، ويُرسِّخ بنيتها الداخلية، ويضع ـ بذلك ـ هيكلاً رأسيا لاتتعرض فيه اللوحة للزعزعة التى تتأتى كثيرا عن اتساع مساحاتها، أى أنه ينأى بالتكوين عن خطر الاندياح والتميع الكامن فى انثيال التكوين الفسيح وفى فَرْشته المنبسطة. ويُسهم فى التكوين، بشكل أساسى ومتكرر، قيامُ الشخوص العمودية، كأنها تماثيل حية، أو كأنها قامات تبدو دائما شاهقة وراسخة وراسية الأركان وهى مع ذلك مشدودة متوترة ساكنة وماثلة وعلى وشك انفجار مكتوم لايحدث أبدا. وكثيرا ما تأتى فى وحدات ثنائية أساسية من رجل وامرأة، أو رجل وحصان أو حضور غير مشخَّص مع أداة موسيقية، وهكذا ، وتساندها وحدات ثانوية تأتى غالبا ثلاثيةً، وصغيرة، أو بعيدة، ويكتمل التشكيل بوجود وحدة الطير أو السمكة أو الحيوان الذى يتخذ سمة أسطورية أو ميثولوجية، فانتازية على كل الأحوال، وعلى الرغم من التشويه واختلال المقاييس المألوفةالذى يُلحَق ـ عن عمد ـ بهذه الكائنات الصرحية أو

المعمارية الشامخة، فانّ فيها مع ذلك قدراً من الجلال يفرض وجودها علينا فرضا.

والحصان ـ كما لايمكن أن يغيب عن الملاحظة ـ هو الحضور القوى فى كثير من التكوينات، بكتلته الجسيمة أحيانا، ووجوده الرخيم خبيء المعنى فى معظم الأحيان، ووجهه الذى يتصل بملامح إنسانية غير منفصلة، وكأنه فى أحيان كثيرة حصن حصين (وليس مجرد حصان) أى كأنه ملاذ وسور ومأوى ونجدة، أكثر بكثير من معنى وجود المرأة التى تبدو دائما مدعاة للقلق كما أنها ينبوع للبهجة.

فلاشك أن لوجود الحصان معنى رمزياً واكاد أقول معنى ميتافيزيقيا، يتأتى عن هذه القيم التشكيلية: الجسامة والرسوخ ورصانة الألوان وتعبيريتها، وصياغة الملامح الإنسانية وما وراء الإنسانية معا.

والصقر الفَخور ـ هل هو حوريس العريق؟ ـ يمتّ بصلة وثيقة إلى هذا التصور، وذلك التصوير، بل هو يأتى أحيانا كأنه كيان شامل يُظلل الكون ويهيمن عليه، كأنه رخٌ الهى، ويأتى فى معظم الأحيان إما على شكل وحدة مثلثة، مركبة المثلثات، أو فى تكوين أفقى مسيطر.

يقوم البحر الساجى العريض داكن الزرقة عادة، بدور أساسى فى تكوين اللوحة، بأفقيته الفسيحة المترامية، تَقسِم اللوحة أحيانا وتُلائم بين مقوماتها أحيانا أخرى، تقطعها قَطْعاً أو تدور فى داخل بنيتها بدائريةٍ ناقصة ومتعرجة أحياناً أخرى، إن حرية هذا الفنان فى تكوين لوحاته «الجدارية» تقترن فيها البساطة والتركيب، ولاتقف عند حدود الروتين الذى يركن إليه غيره عادة عندما يواتيه النجاح.

يُعدِّل الفنان اذن من أفقية البحر بأن يجعله دائريا أو مثلثا ـ خليج أو بوغاز ـ مرة، وبأن يجعل العلاقة بينه وبين الوحدات الأخرى علاقة حرية وتنوع، فالشخوص أو الحيوانات أو الطيور أو الأسماك كلها ترتبط بالبحر بعلاقات تشكيلية متنوعة، فلاحرج عند الفنان من أن تسير القامات البشرية، أو تطير، على مياه البحر وأن تخوض القامات الحيوانية فى غمراته، بل قد يكون ذلك ضرورة فنية، كأن البحر عنصر جوهرى من عناصر الوجود بالنسبة للوحة وبالنسبة للرؤية الشاملة من وراء اللوحة.

أما من حيث التلوين فإن الخصيصة الأولى فى أعمال هذا الفنان هى قتامة أو دكنة الألوان، من ناحية ، وقيمة الصدمة فيها، من ناحية أخرى.

فهذه ألوان الحلم الليلى العميق، وألوان الكابوس المطهِّرة المُصفَّاة، أو ألوان هواجس النفس

الخفية: الأزرق بكل تدرجاته، والرمادى ، والأسود، أما الصدمة فتأتى اذ تجد الأحمر القانى، مثلاً، فى قلب الأخضر الخام، على خلفيةٍ من البنفسجى القاتم أو ذلك الضرب من الأزرق الداكن أو العتمة المزرقة الكامدة، وهكذا.

إن زرقات ورماديات هذا الفنان جديرة وحدها بدراسة تفصيلية، فهى فى تراوحاتها وتبايناتها وتآلف نغميّاتها تدعوك للتأمل الطويل، وكأنما هى أصداء مفصِحة وشجيةٍ عن أنواع من الشجن متآخية أو متنافرة، تنبثق فى قلبها بهجات غير متوقعة.

والتدرج اللونى، أو «الموسيقى - التشكيلى» ، من الأزرق إلى الرمادى الفاتح أو الداكن أصبح من الملامح الثابتة ـ المتغيرة باستمرار ـ فى عمل هذا الفنان.

انظر مثلا ورديّات ـ أو حُمْرات ـ اللحم الانثوى وما يجرى مجراه من علامات الانوثة فى العالم ـ السمكة على سبيل المثال ـ وقارن ذلك بدكنات أو قتامات أو غُبْرات الأجسامِ الذكورية ـ رجالا أوجيادا.

وعلى طول هذه السلالم اللونية بمختلف تنغيماتها لن تجد «حلاوة» أو عذوبة سُكّريةما، فلن تجد ، بالتالى، تهافتا انفعاليا قط.

وفيما يتعلق بالعلامات أو الشفرات التشكيلية الأثيرة عند هذا الفنان، أو اذا شئت، لك أن تسميها مفردات لغته التشكيلية، فسوف أشير بسرعة أولاً إلى وجوه شخوصه، اذ هى أقرب إلى الأقنعة المبتورة الفاغرة عيونها مع ذلك عن حياة عميقة تفيض مأساويةً على نحو ما، وهى على الأغلب مثلثة حتى لتكاد تكون نَمَطية فى هندسيتها، ولكنها عارمة الحيوية فى داخل هذه القالبيّة، اذ تثقبها تلك العيونُ الشاسعة الفسيحة.

فهذه اذن قيمة التشويه الجمالية.

تأخذ من الأساليب التعبيرية وفيها مع ذلك شبهة تجريدية، لعل ذلك يُعزى إلى الفتنة التى يمارسها المسرح على هذا الفنان الذى زاول عمل الديكور المسرحى منذ عقدين من الزمان.

وفى هذا السياق المسرحى سوف تجد أن العباءة، أو الوشاح، تقوم بدور خاص فى لغته التشكيلية، فهى تتيح له منطقة كاملة من المقدرة على الصياغة والتعبير والتصرف فى التشكيل، وهى فى الوقت نفسه تحمل إيحاء خاصا يمتّ بصلة إلى الصوفية، أو الروحانية، وهى أيضا قيمة

درامية في توزيع نغم التكوين الموسيقى، وفي حرية هذا التوزيع. على أن الوشاح، والعباءة علامة، أي شفرة على جدلية الخفاء والتجلي، على ثنائية التغطية والتعرية، وفي داخل عالم أحمد مرسى سوف نكتشف باستمرار هذا التفاعل، وذلك الحوار بين الغامض الملتبس الذى يتوارى خلف السر المكنون وبين المكشوف العارى الذى يشارف على الفضيحة.

ومن مفرداته الأخرى التى كان يؤثر استخدامها ذلك التاج القديم الذى يكلل به رأس الشاعر أو الموسيقىّ، «الأنا الأخرى» ، الذات المسقطة على اللوحة، فكأنه تاج الشوك أو عطيّة الذهب الاسطورية الممنوحة للذات التى تتصدى للفداء والتضحية بالذات.

وهناك عنده أيضا مفردة القيثارة، العود، الناى، أداة الموسيقى والشعر، صامتة خرساء مرة، أو صداحة بالغناء، مرات كثيرة: هذه غواية الشعر القديمة التى أزعم أنها لم تبارح دخيلة هذا الفنان فى أى وقت من الأوقات.

أما العجلة الدائرة الكبيرة، ملقاة على الأرض عرجاء مهمَلة أو دوّارة منطلقّة مرة أخرى، فهى من علاماته الأثيرة أيضا، على تجليها الواضح أوخفائها فى داخل بنية التشكيل، سواء.

وهناك كما نعرف علامات الثعبان، أو القط، أو السيف الفولكورى الذى يُرْفَع وكأنما هى تحية للفنان الراحل العظيم عبد الهادى الجزار، صديق الفنان وصفيُّه القديم الفقيد.

لست أتفق مع قضية أن طائر هذا الفنان ساكن باستمرار، بما يحمل ذلك من دلالة على نوع من الاستسلام لليأس. ذلك أننا نرى كيف يحلق هذا الطائر ويدوّم ويُسِفّ ويسمو فى العّنان، وكيف يتخذ أحيانا ألوان البهجة والاحتدام .

فى السنوات الأخيرة يتفّجر ابداع أحمد مرسى فى لوحات جدارية شاهقة قد تبلغ ارتفاعا فى بعض الأحيان نحو ثلاثة أمتار وعرضها نحو أربعة أمتار، وقد تزيد عن ذلك فى أحيان أخرى، وهى تذكّرنى أحيانا بسيمفونيات سيبليوس العاصفة المحتشدة، ترتفع فيها قامات صرحية قد أخذت مداها حتى النهاية - ليس ثمّ من نهاية - فى أوضاع نحتيّة ساكنة وليست ستاتيكية اذ تدور بينها بعضها بعضا، وبينها وبيننا حوارات لعلّها تقع فى مستويات السّر.

هذه القامات، ذكورية وأنوثية على السواء عارية وطهرانية فى الوقت نفسه، سامقة المقاييس، تطفو أو ترسو فى نوع السكينة الصافية، متناقضة وكونترابنطية مع خلفيّات مدوّمة قد تكون سماء رماديّة ملبّدة بالسحاب المتلاطم، أو قد تكون أمواجا ضاربة إلى زرقة خضراء مرتطمة خلف جدار أشهب، وقد تكون خلفيّة مضطرمة بلهب مكتوم الاحتدام، محمرّ وبرتقالى وغائم، وتدخل فى هذا الحوار متعدد الألوان متعدد النغمات كائنات أحمد مرسى الأثيرة: رأس الحصان المائل بحيوانية عالية الحضور، أو ذلك الصقر حوريس الالهى المعاصر هائل الحجم، أو كأس تطاول السماء شموخاً، أو هرم كأنه شرا ع مركب خرافية الحجم، أوعلى العكس شرا ع مركب هرمّى يتحدّى لجج الغمر، أوأخيرا السمكة ـ الحوت ذات العين النجلاء الضخمة المستديرة التى لا تغمض أبدا.

هنا أيضا ما زلنا نشهدالتعويذة الشعبية المأثورة فى اليد مبسوطة الأصابع التى تتوسطها عين مفتوحة، أو الساعة الجدارية القائمة ذات البندول الطويل فى صندوقها المستطيل، التى لا توحى بقياس الوقت بل بالعكس تماما تشير إلى انتفاء الزمن.

فما من شكّ فى أن شخوص وقامات و«رموز» أحمد مرسى تقوم كلها فى «اللازمن» لايمكن أن ننسبها إلى حقبة معيّنة فى التاريخ، ولكن الأهّم من انعدام النسبيّة التاريخية أنها تقع فيما يوشك أن يكون خارج الزمن نفسه.

لقد تخلّت القيم التشكيلية فى التكوين هنا عن هندسيّتها الصارمة (تقريبا)، التى كنا نعهدها من قبل، ما زالت الدائرة أو المثلث أو الخط المستقيم ماثلة وموظفة ولكنها لم تعد سافرة الوجود، تجريدية تقريبا كما كانت فى بعض مراحله السابقة، بل أصبحت مضمرة ومطورة، بل منسيّة أحيانا.

وهو ما يصدق كذلك على القيم اللونيّة التى تخلّت تماما عن صفاء تجريدى تقريبا، لم تعد الزرقة نقيّة تمام النقاء ـ كما كان يحدث فى الماضى ولا الخضرة يانعة، بل اصبح التدرج والتداخل والتموّج الداخلى فى اللون هو القانون السائد فى حريّة موسيقية ان صحّت العبارة.

من أمثلة هذه الموسيقيّة ما يتبدّى، على سبيل المثال، بوضوح باهر فى لوحة ضخمة ليس فيها إلا وجهان: وجه «أنثوى؟» أبيض أشهب مزرق، جانبى «بروفيل» ووجه «ذكورى؟» اصهب فيه تموّجات شاحبة أو داكنة مأخوذ مواجهة. إن هذا التفارق التناسق اللونىّ والتكوينىّ على

خلفية من الدهمة داكنةالزرقة حتى درجات السواد المتدّرجة القتامة، لا تقطعها إلا يد مبتورة ولكنها متلاحمة بوجود خلفّى محجوب عنا فى غمار طيّات الأرضية القاتمة المستورة عنا بالسّر، ليل لا ينجلى، وإن كانت هذه اليد الشهباء البيضاء تقريبا توحى بأن فى الليل العميق اصباح كامن.

فى هذه اللوحات الضخمة اتساق فى التكوين يؤكد ضخامتها ويلغيها فى الوقت نفسه، لأنّه محكوم ومسيطر عليه، فليست الضخامة هنا مما يفلت من انضباط العمل، ومن ثم فانها مع وجودها تكاد تنسى، ولا يعود هناك عند الملتقى حسّ بالتشتّت، مع أن شساعة اللوحة، واتساع عالمها، وانفساح أفقها، وهى من المقوّمات الرئيسية فى العمل، يمكن أن تشتّت وعى المتلقى، لكن العكس تماما هو ما يحدث، أى أن ذلك كلّه يفضى الى نوع من التركيز والتقطير، بل التكثيف. هنا أيضا «أنشودة للكثافة».

* * *

هذا الفنان الذى تربى فى بحرى والقبارى ومحرم بك فى اسكندرية، وعاش وأحب وتزوج فى القاهرة، ويخوض الآن غمار الغربة فى نيويورك، عرف الموانىء وإن لم يعرف المرافىء بعد. جاب الأحياء البلدية العريقة الحافلة باللون والانفعال، واشتغل وشقى فى شوارع العاقولية، وبغداد فى العراق، استلهم تراث الفراعنة والقبط والعرب، واستبصر الفن الحديث، فنان جاد، لأنه، على وجه الدقة لاتفتنه عن نفسه الشعارات المغوية، بل يغوص وراء قيم فنه الصعبة. نهض بعمل شاق، وشق طريقا طويلا فى الفن والنقد والشعر. وقع على لُقىً باهرة بعد البحث المخلص، لقى الجمال العميق الذى بمقدوره، وهو فقط بمقدوره، أن يُرهف حساسيتنا أمام آفاق الاشياء، وأبعاد النفس، وصلات القربى والرّحِم ببعضنا بعضا، وأن يجلو بصرنا وبصيرتنا، وأن يزداد به واقعنا وأحلامُنا غِنىً وخصوبة.

أحمد مرسى

- ولد أحمد مرسى فى الأسكندرية ١٩٣٠.
- تخرج من كلية الآداب، جامعة الأسكندرية.
- شاعر ورسام وناقد ومترجم.
- اشتغل بالصحافة وكتب مقالات عديدة فى النقد التشكيلى والأدب، فى كثير من المجلات والصحف العربية، وأرسى قواعد وتقاليد النقد التشكيلى فى العراق عامى ١٩٥٦ و١٩٥٧.
- أول فنان مصرى يرتاد الديكور المسرحى الذى كان حكراً على الأجانب، صمم الديكور المسرحى والملابس لمسرحيات سقوط فرعون ـ ثورة الموتى ـ المومس الفاضلة ـ جميلة بوحريد للمسرح القومى.
- أعد بتكليف من دار النشر «لاروس» الفرنسية دراستين تاريخيتين عن الفن التشكيلى فى مصر والعراق لنشرها فى مجلة «ألفا» ثم فى «دائرة معارف لاروس».
- يقيم فى نيويورك من عام ١٩٧٤م ويتردد على القاهرة والأسكندرية كل عام دون انقطاع.

شارك فى المعارض الجماعية التالية:

□ جمعية «الأليانس فرانسيز» الأسكندرية	١٩٥٤
□ بينالى الأسكندرية الأول	١٩٥٤
□ متحف الفنون الجميلة ـ الأسكندرية	١٩٥٥
□ بينالى الأسكندرية الثانى	١٩٥٦
□ بينالى الأسكندرية الثالث	١٩٥٨
□ معرض الواسطى، بغداد	١٩٧١

- اقام المعارض الفردية التالية:

□ الأتيليه، القاهرة	١٩٥٨
□ متحف الفنون الجميلة ـ الأسكندرية	١٩٥٨
□ الأتيليه، القاهرة	١٩٥٩
□ متحف الفنون الجميلة ـ الأسكندرية	١٩٦٠
□ الأتيليه، القاهرة	١٩٦٩
□ مسرح الـ «بالاس»، لندن	١٩٧٠
□ قاعة اخناتون، القاهرة	١٩٧٣
□ المركز الثقافى السوفيتى، الأسكندرية	١٩٧٧
□ جاليرى «آسيفر»، نيويورك	١٩٧٧

سيرة ذاتية .C. V




□ جاليرى «أليف»، واشنطون 1985

□ جاليرى «فوربال»، نيويورك

- شارك فى إصدار المجلة الطليعية «جاليرى ٦٨» التى لعبت دوراً بارزاً فى تطور حركة الحداثة المصرية والعربية.

صدر له:

«أغانى المحاريب» قصائد ، الأسكندرية ١٩٤٩.

«إيلوار» مع الشاعر عبد الوهاب البياتى، القاهرة، ١٩٥٩

«أراجون» مع الشاعر عبد الوهاب البياتى، القاهرة ١٩٥٩

«بيكاسو» القاهرة، ١٩٧١

«الشعر الأمريكى الزنجى» بالإنجليزية، نيويورك ١٩٨١

□ كفافى شاعر الأسكندرية، منشورات الخازندار، أعد فى ١٩٧٠ وطبع فى ١٩٩٠.

- صمم ورسم الأغلفة ووضع الرسوم الداخلية للطبعات الأولى من دواوين شعر عبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى، مجموعات قصص وروايات إدوار الخراط.

- **المقتنيات:**

□ متحف الفن الحديث ، القاهرة

□ متحف الفنون الجميلة ــ الأسكندرية

□ البنك الصناعى، الكويت.

□ دار الأوبرا، القاهرة.

□ مجموعات خاصة فى مصر والعالم العربى وأوروبا وأمريكا.

صدر من نقوش

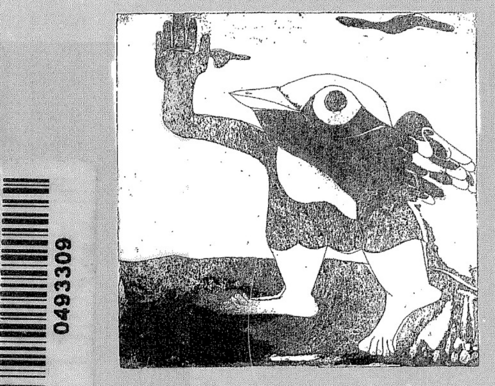
يصدر من نقوش

رقم الإيداع ٤٢٠٩ / ٩٧
طبع بالمركز المصرى العربى
مونتــــاج : عـلاء حامـــد

الغلاف الأمامي: حفر على الزنك، الشاعر ١٩٨٣، ١٥ × ١٥ سم.

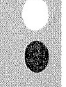
الغلاف الخلفي: حفر على الزنك، طائر ١٩٧٨، ١٥ × ١٥ سم.

استلهم تراث الفراعنة والقبط
والعرب، واستبصر الفن
الحديث، فنان جاد، لأنه، على
وجه الدقة لاتفتنه عن نفسه
الشعارات المغوية، بل يغوص
وراء قيم فنه الصعبة









يه واحد